里尔克读本

Rainer Maria Rilke

〔奥地利〕赖纳·马利亚·里尔克 著
冯至 绿原 等译

谁这时孤独，就永远孤独，
就醒着，读着，写着长信，
在林阴道上来回
不安地游荡，当着落叶纷飞。



外国文学大师读本丛书

人民文学出版社

PDG

亲爱的里尔克！……我在他身上发现了一个人、我热爱他这个我们世界上最柔弱、精神最为充溢的人。形形色色奇异的恐惧和精神的奥秘使他遭受了比谁都多的打击。

——保尔·瓦雷里

里尔克极不适宜这个时代。这位伟大的抒情诗人没做别的，他只是使德语诗歌破天荒第一次臻于完美罢了。他不是这个时代的巅峰，他是层峦叠障中的一座……

——罗伯特·穆齐尔

这个可怜的人，这眼伟大诗歌的清泉，他死于白血病，被安葬在罗讷河谷古铜色山丘之间的地下，他在法兰西的琉特琴上飘荡，写下了我这一代人将永志不忘的诗句：“有何胜利可言？——挺住意味着一切！”

——戈特弗里德·贝恩

ISBN 978-7-02-008144-8

9 787020 081448 >

定价：35.00元

里尔克

Rainer Maria Rilke

〔奥地利〕赖纳·马利亚·里尔克 著

冯至 绿原 等译

谁这时孤独，就永远孤独，
就醒着，读着，写着长信，
在林阴道上来回
不安地游荡，当着落叶纷飞。

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

里尔克读本/(奥)里尔克著;冯至绿原等译.—北京:人民文学出版社,2010

(外国文学大师读本丛书)

ISBN 978-7-02-008144-8

Ⅰ.①里… Ⅱ.①里…②冯… ③绿… Ⅲ.①文学-作品综合集-奥地利-现代 Ⅳ.①I521.15

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第100149号

责任编辑:欧阳韬　装帧设计:柳　泉

责任校对:陈　莎　责任印制:张文芳

人民文学出版社出版

http://www.rw-cn.com

北京市朝内大街166号　邮编:100705

北京季蜂印刷有限公司印刷　新华书店经销

字数283千字　开本680×960毫米1/16　印张26.5插页10

2011年6月北京第1版　2011年6月第1次印刷

印数:1—8000

ISBN 978-7-02-008144-8　定价35.00元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595



两岁的里尔克



里尔克童年故居



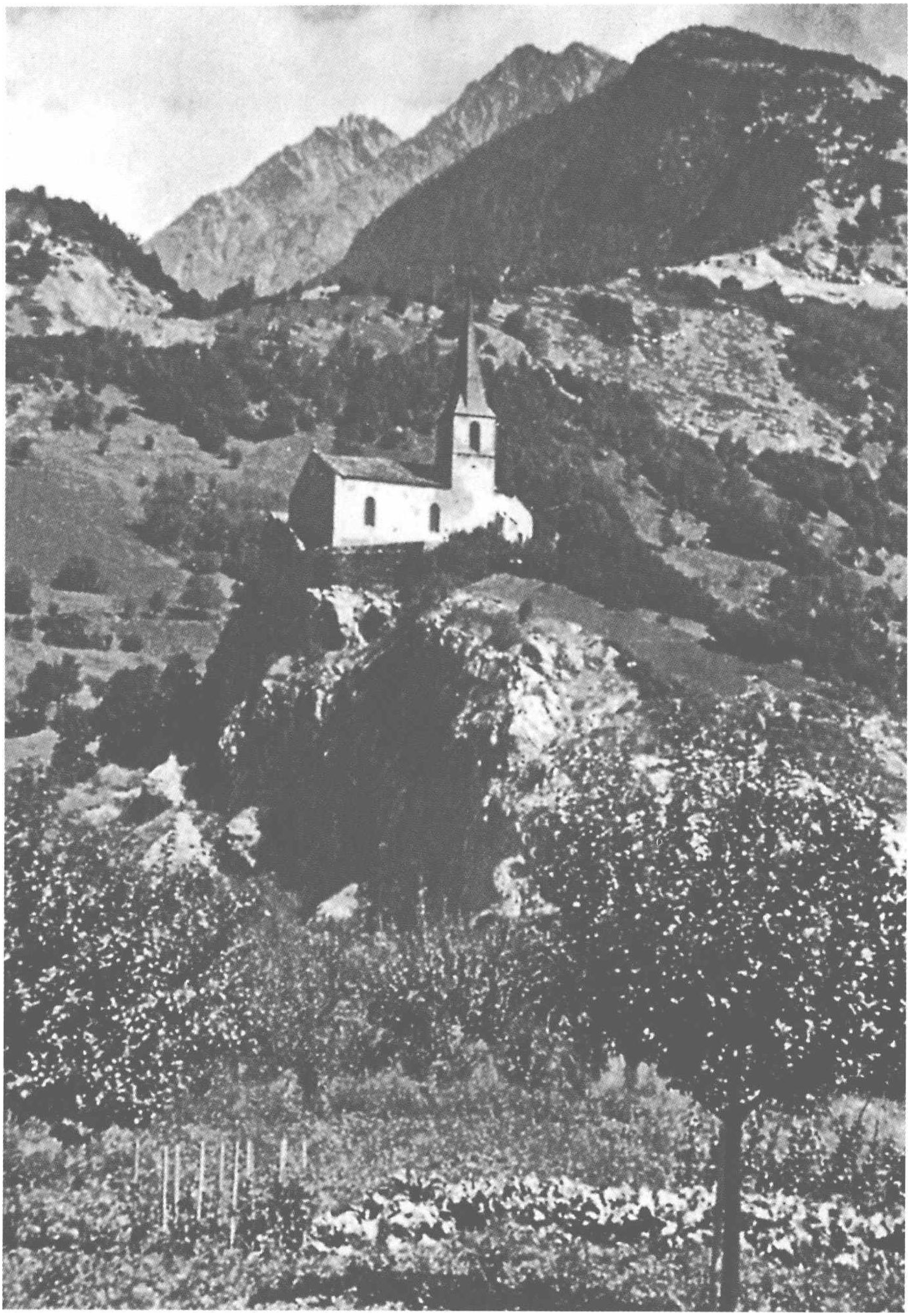
里尔克的父母



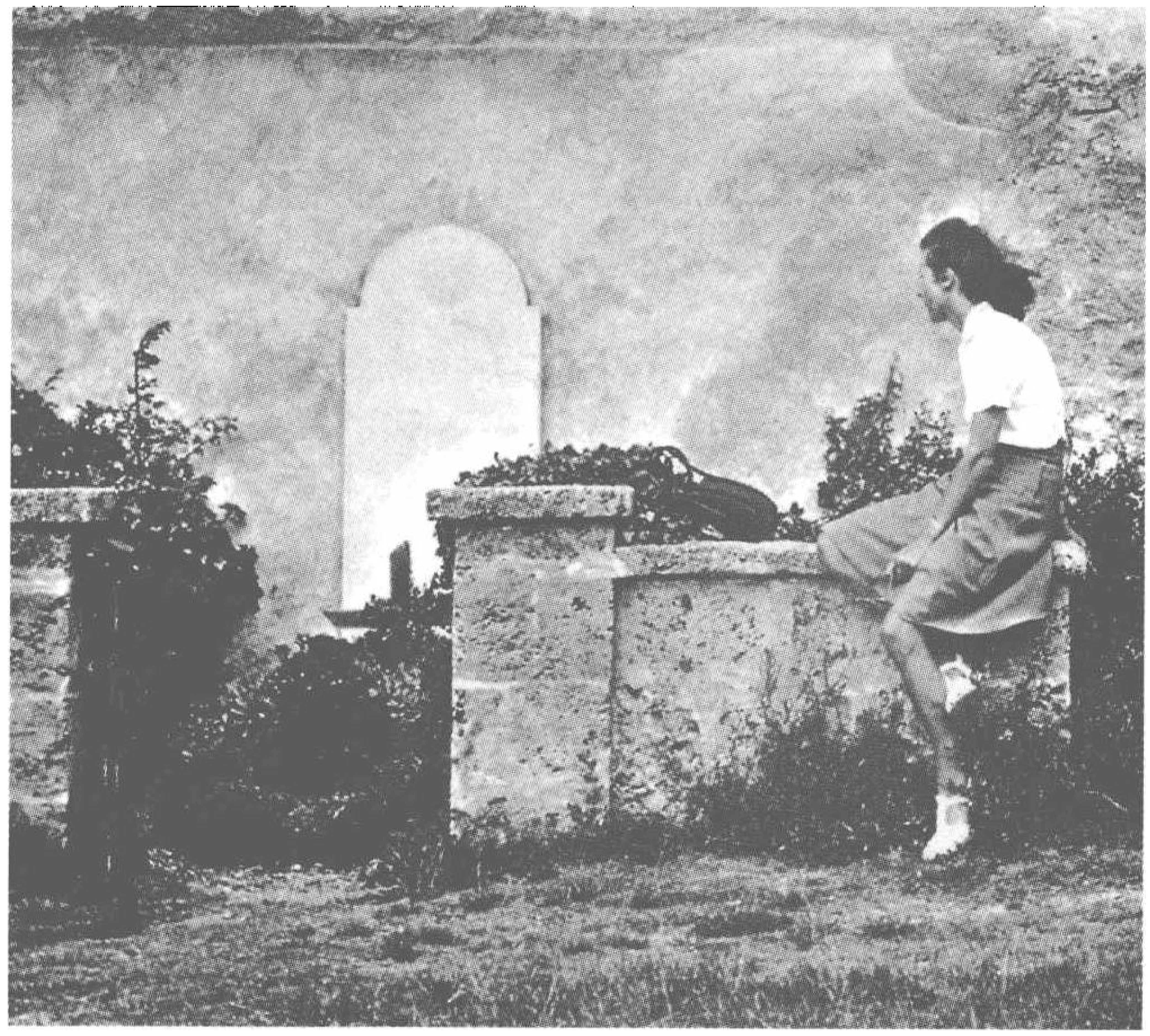
布拉格



圣珀尔腾初级军校



拉容的教堂



拉容教堂中的里尔克墓碑



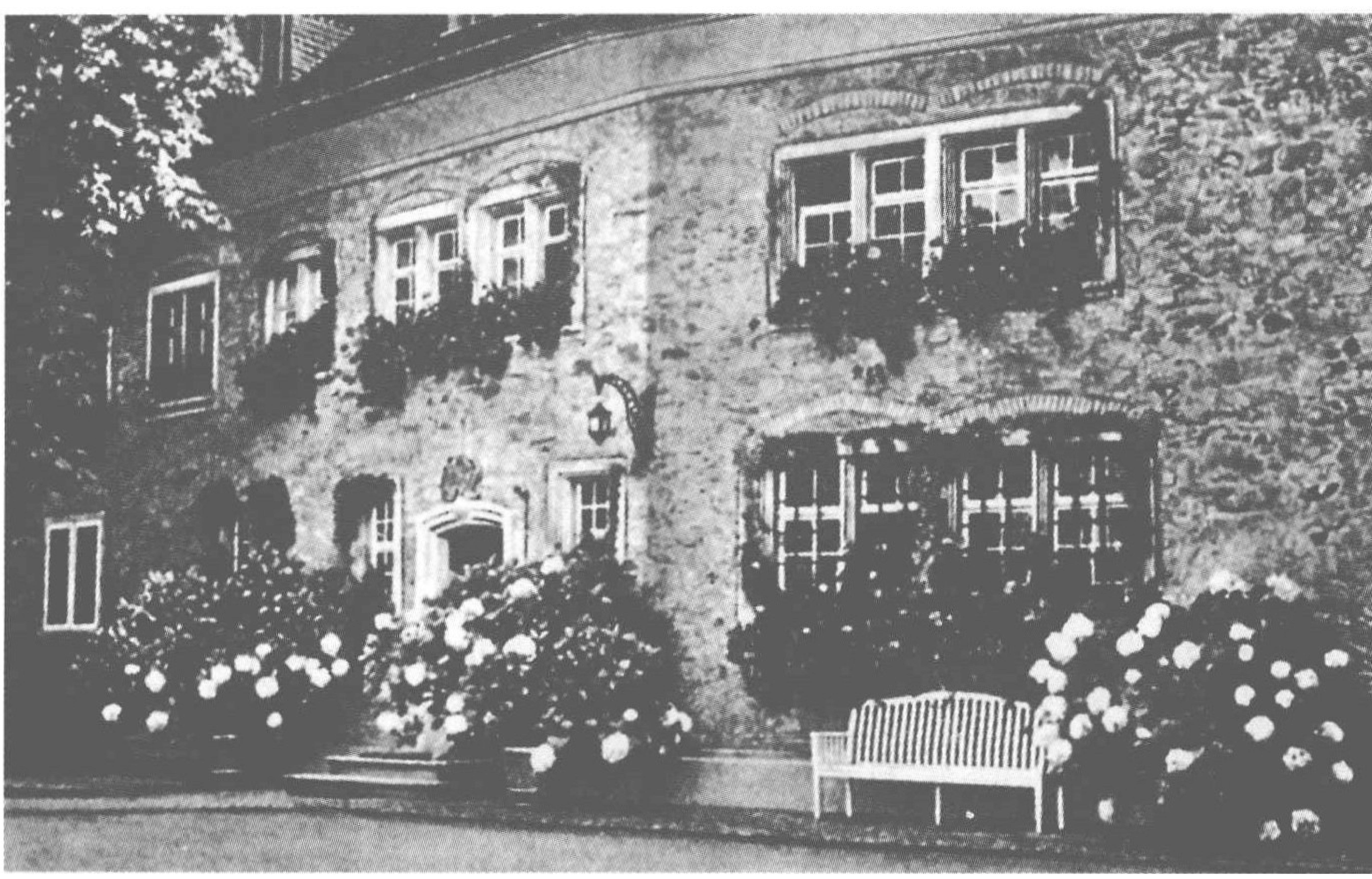
拉容的山谷



维拉·乌尔玛·克诺普

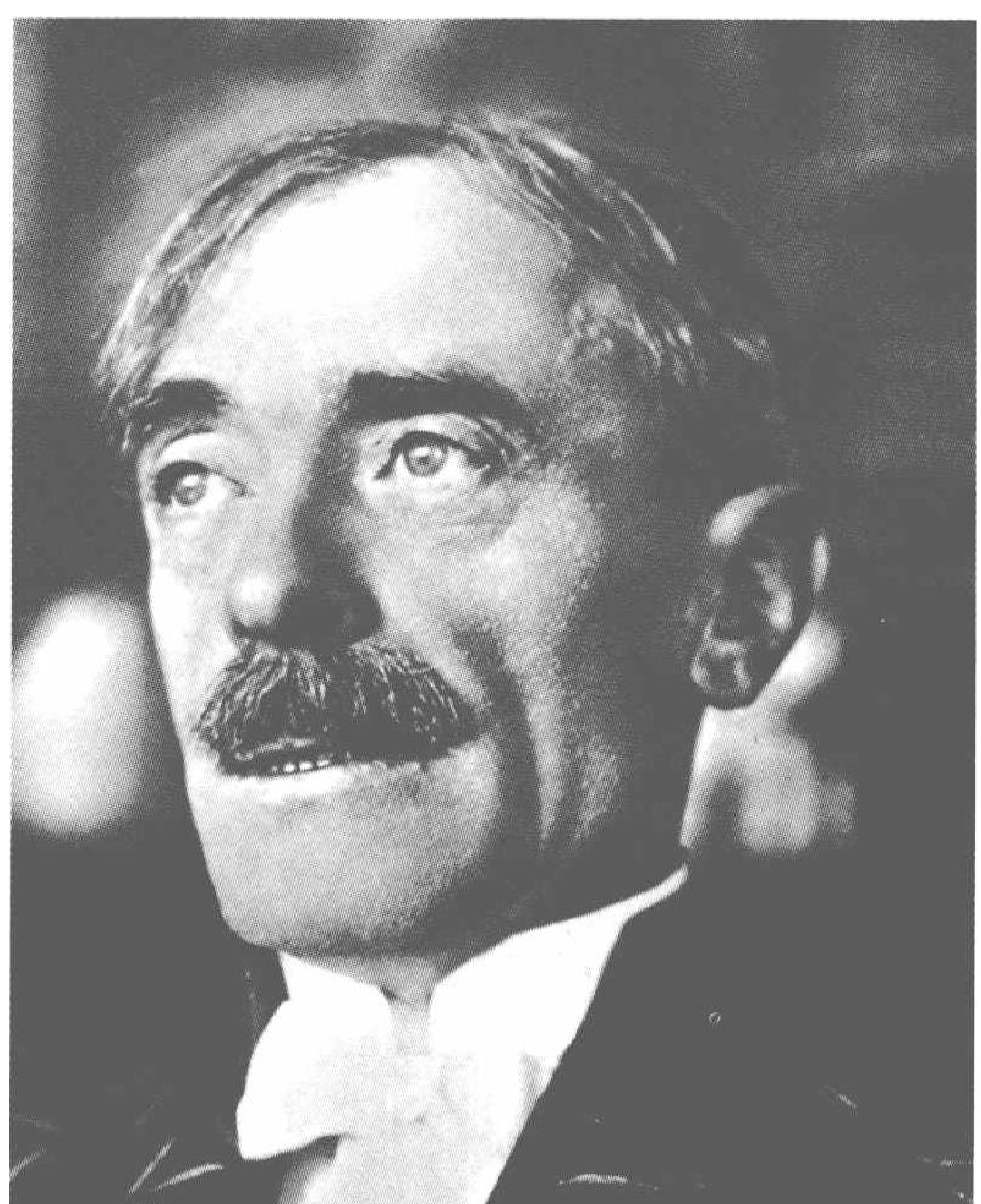


阿尔及尔布萨达街头

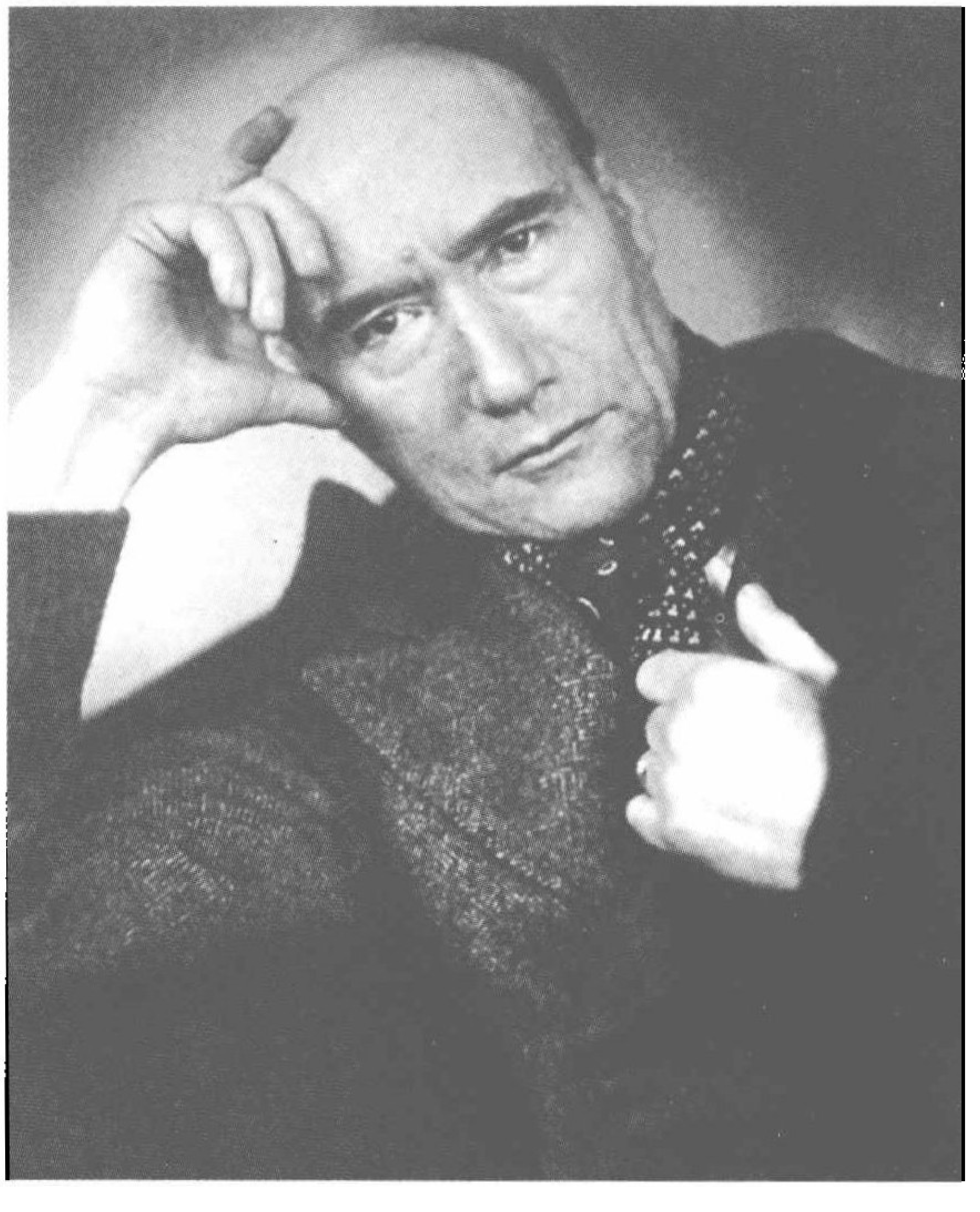


伊尔舍尔的伯格堡


梅特林克

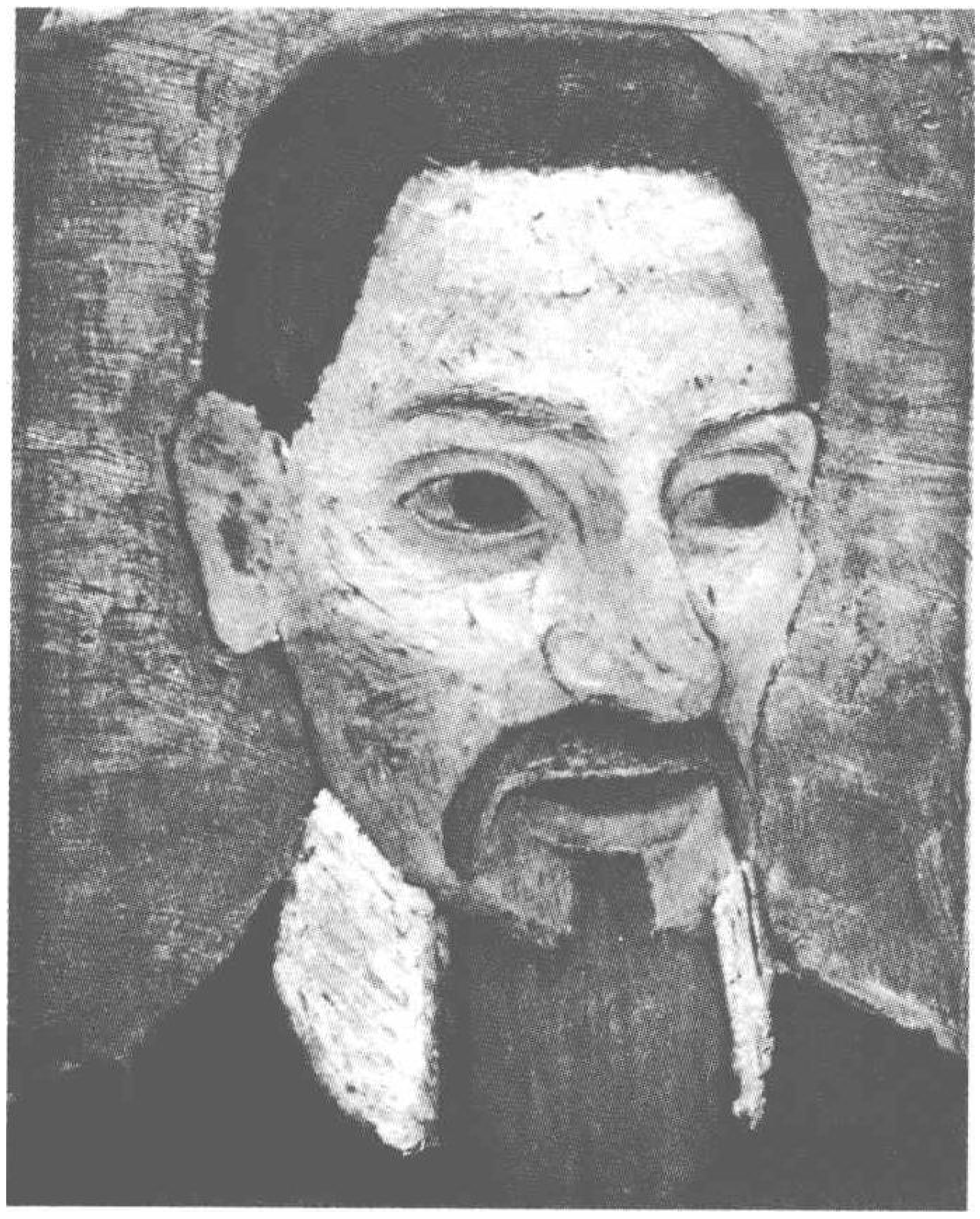

保尔·瓦雷里


雅可布森

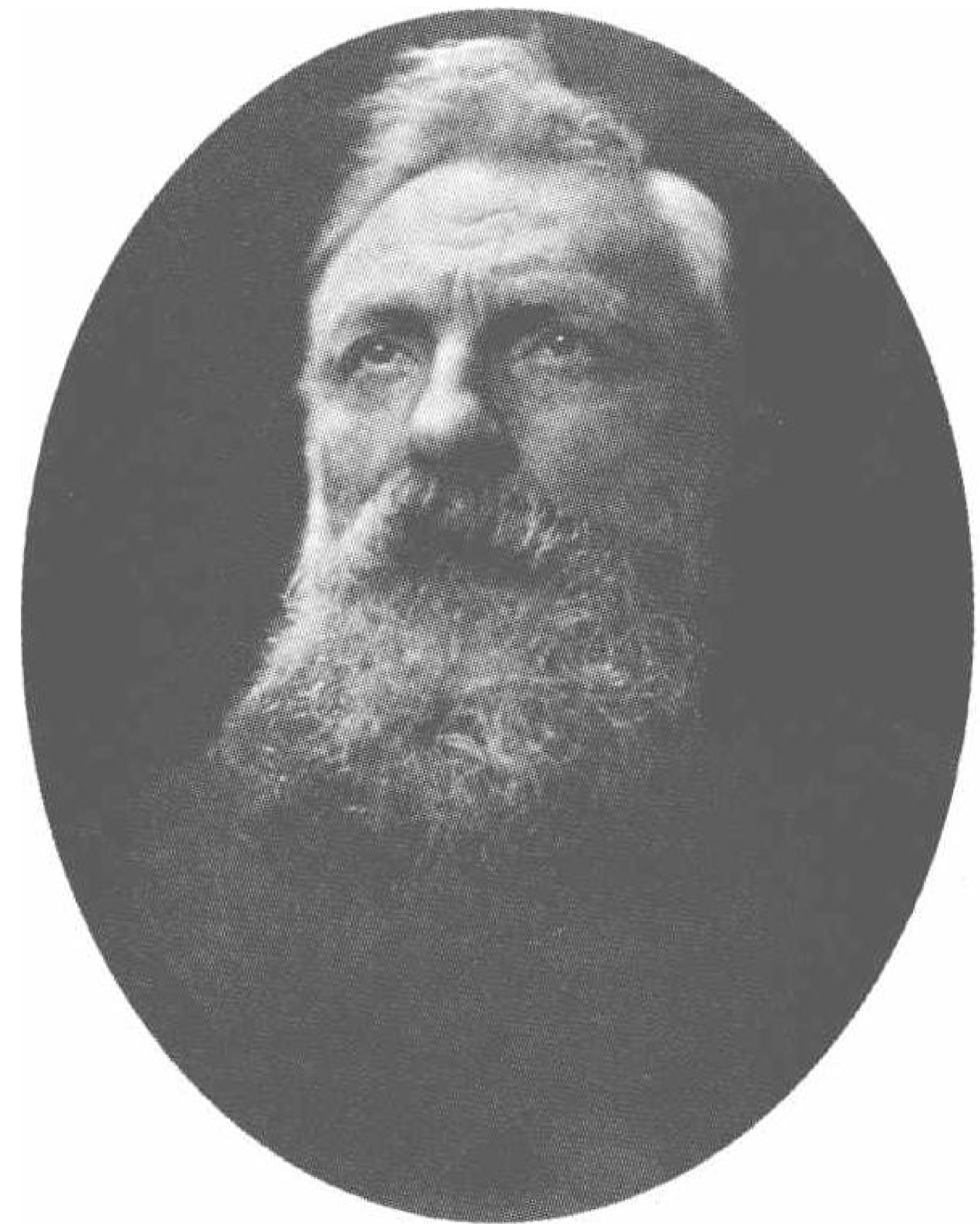

安德烈 · 纪德



里尔克　1900 年



里尔克　［德］保拉–摩德尔松–贝克尔　绘



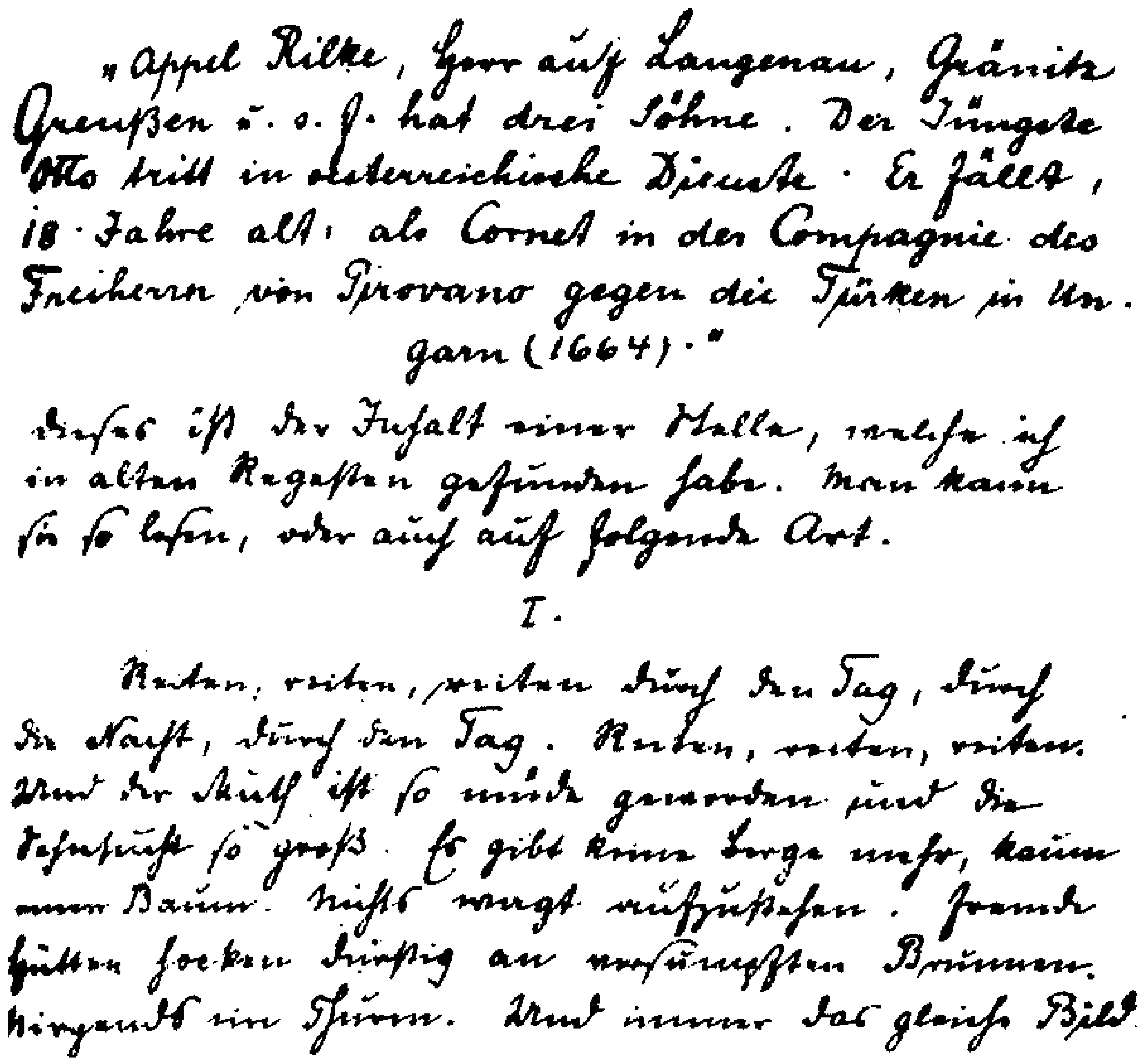
法国雕塑家罗丹



保拉–摩德尔松–贝克尔与克拉拉·韦斯特霍夫



穆佐的城堡

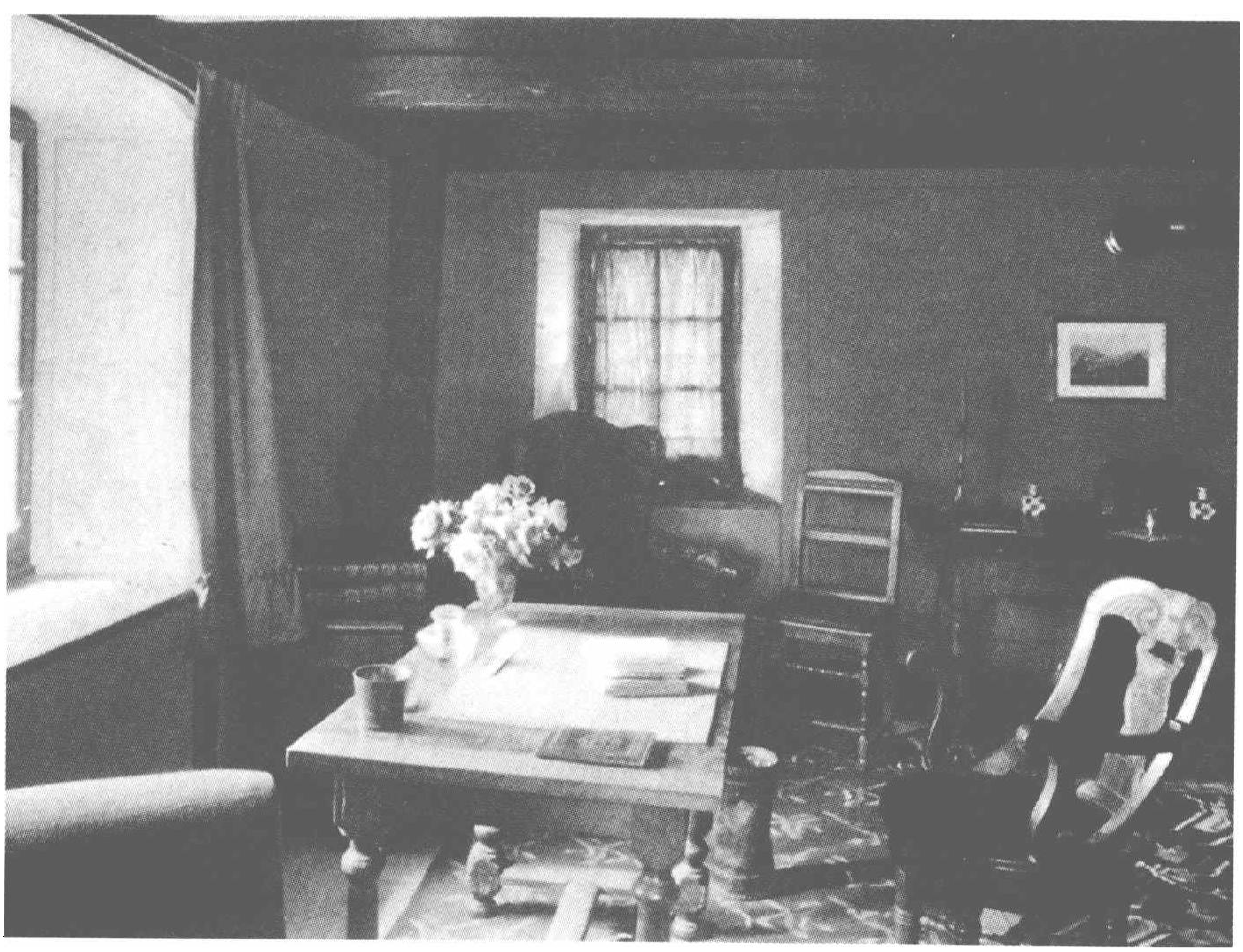

„Appel Rilke, Herr auf Langenau, Gränitz
Greußen u. s. f. hat drei Söhne. Der Jüngste
Otto tritt in österreichische Dienste. Er fällt,
18 Jahre alt, als Cornet in der Compagnie des
Freiherrn von Pirovano gegen die Türken in Un-
garn (1664)."

Dieses ist der Inhalt einer Stelle, welche ich
in alten Regesten gefunden habe. Man kann
sie so lesen, oder auch auf folgende Art.

I.

Reiten, reiten, reiten durch den Tag, durch
die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten.
Und der Mut ist so müde geworden und die
Sehnsucht so groß. Es gibt keine Berge mehr, kaum
einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. Fremde
Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen.
Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild

《献给奥尔弗斯的十四行诗》手稿



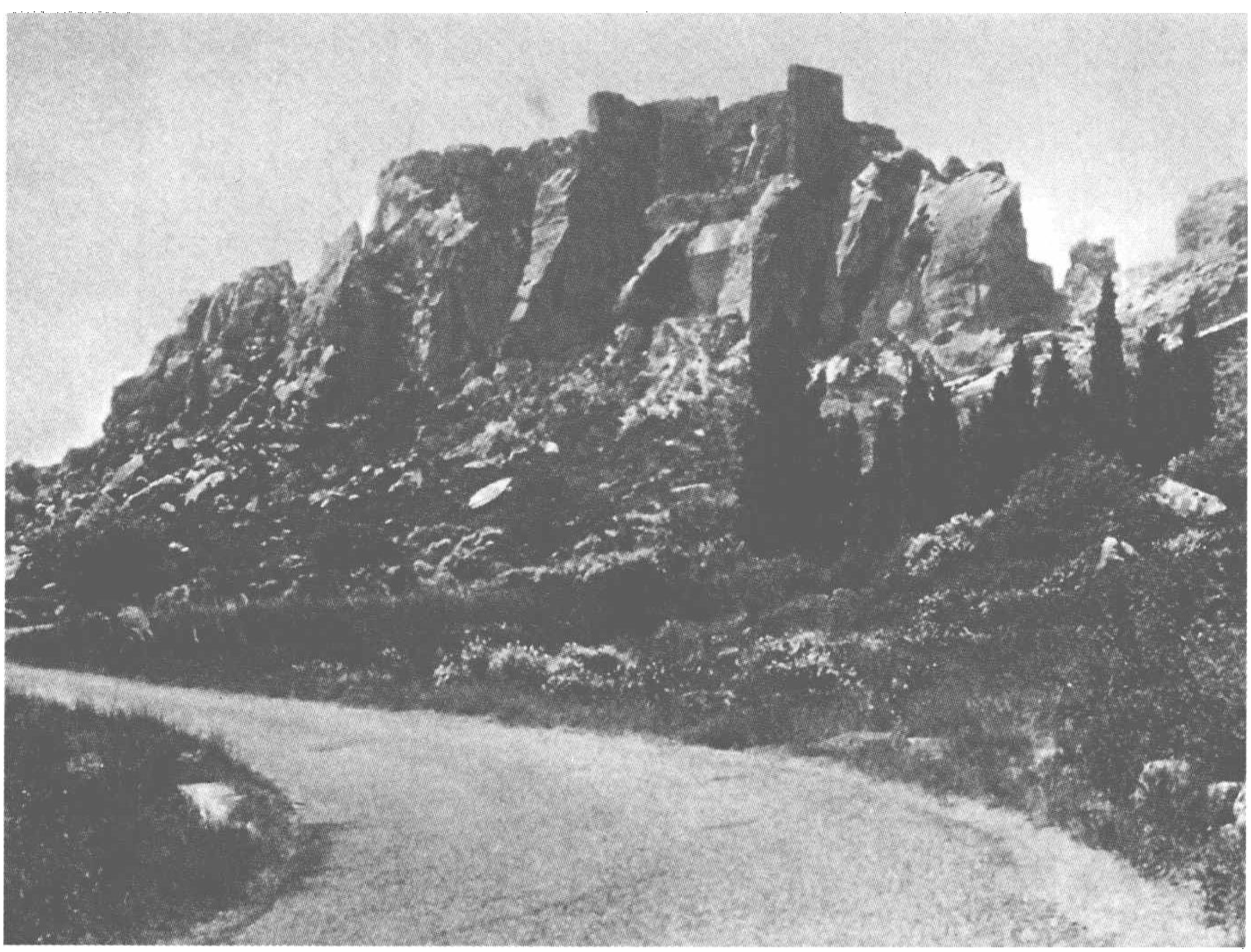
里尔克在穆佐的工作室



鲁道夫·卡斯奈尔



马利·封·屠恩与塔克西斯侯爵夫人



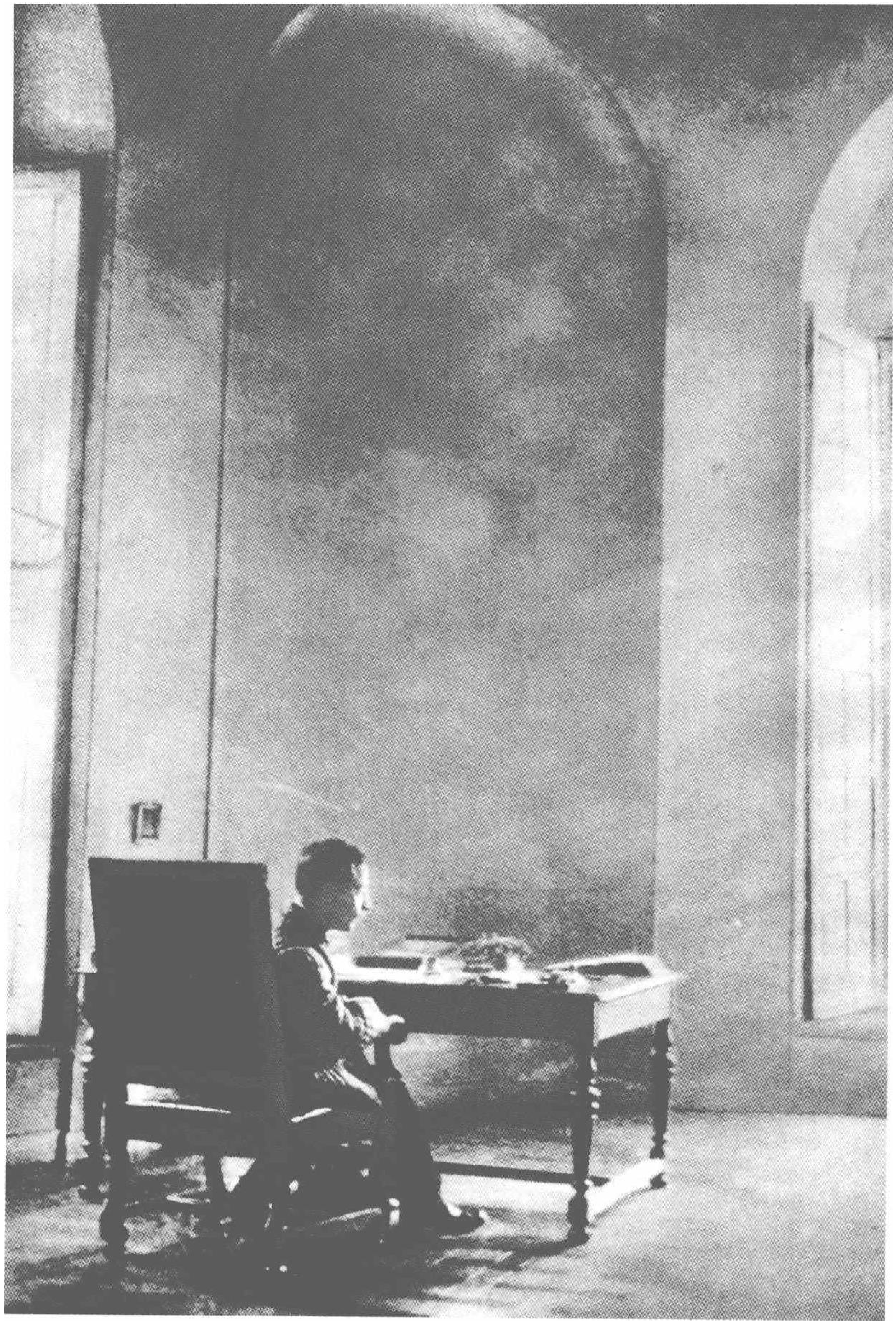
阿维尼翁



露·安德烈亚斯—莎乐美



意大利演员埃雷诺拉·杜泽，里尔克
1912 年夏在威尼斯与之相识



里尔克在比雍旅馆



爱伦·凯



里尔克和妻子克拉拉

里 尔 克

——为十周年祭日作(代前言)

一九二六年的秋天,我第一次知道里尔克(Rilke,1875.12.4—1926.12.29)的名字,读到他早期的作品《旗手》(*Cornett*)。这篇现在已有两种中文译本的散文诗,在我那时是一种意外的、奇异的得获。色彩的绚烂、音调的铿锵,从头到尾被一种幽郁而神秘的情调支配着,像一阵深山中的骤雨,又像一片秋夜里的铁马风声:这是一部神助的作品,我当时想;但哪里知道,它是在一个风吹云涌的夜间,那青年诗人倚着窗,凝神望着夜的变化,一气呵成的呢?

随后我再也无缘读到里尔克其他的作品,只以为他不过是一个新浪漫派的、充满了北方气味的神秘诗人;却不知他在那时已经观察遍世上的真实,体味尽人与物的悲欢,后来竟达到了与天地精灵相往还的境地,而于当年除夕的前两天逝世了。

至于读到他的《祈祷书》①(1905)、他的《新诗》(1907)、他的《布里格随笔》(1910)、他晚年的《杜伊诺哀歌》(1923)和十四行诗,还有那写不尽,也读不完的娓娓动人的书简,却是最近五年的事。在《祈祷书》里处处洋溢着北欧人的宗教情绪,那是无穷的音乐,那是永久的感情泛滥。在这无穷的音乐与永久的感情泛滥中,德国十八世纪末期的浪漫派诗人们(他们撇开了歌德)已经演了一番无可奈何的悲剧。他们只有青春,并没有成年,更不用说白发的完成了。但是里尔克并不如此,他内心里虽然也遭逢过那样的命运,可是他克制了它。在诺瓦利斯(Novalis)死去、荷尔德林(Hölderlin)渐趋于疯狂的年龄,也就是在从青春走入中年的路程中,里尔克却有一种新的意志产生。他使音乐的变为雕刻的,流动的变为

---

① 又译《定时祈祷文》。本书译文出自多位译者,译文发表时间前后相距较远。为保持译文原貌,对书中出现的译名等大多仍依其旧。

结晶的，从浩无涯涘的海洋转向凝重的山岳。他到了巴黎，从他倾心崇拜的大师罗丹那里学会了一件事：工作——工匠般地工作。

他开始观看，他怀着纯洁的爱观看宇宙间的万物。他观看玫瑰花瓣、罂粟花；豹、犀、天鹅、红鹤、黑猫；他观看囚犯、病后的与成熟的妇女、娼妓、疯人、乞丐、老妇、盲人；他观看镜、美丽的花边、女子的运命、童年。他虚心侍奉他们，静听他们的有声或无语，分担他们人们都漠然视之的运命。一件件的事物在他周围，都像刚刚从上帝手里做成；他呢，赤裸裸地脱去文化的衣裳，用原始的眼睛来观看。这时他深深感到，人类有史以来几千年是过于浪费了，他这样问："我们到底是发现了些什么呢？围绕我们的一切不都几乎像是不曾说过，多半甚至于不曾见过吗？对于每个我们真实观看的物体，我们不是第一个人吗？"直到他的晚年，还写过这样的诗句：

苦难没有认清，
爱也没有学成，
远远在死乡的事物
没有揭开了面目。

里尔克就这样小心翼翼地发现许多物体的灵魂，见到许多物体的姿态；他要把他所把握住的这一些自有生以来、从未被人注意到的事物在文字里表现出来，文字对于他，也就成为不是过于雕琢，便是从来还没有雕琢过的石与玉了。

罗丹怎样从生硬的石中雕琢出他生动的雕像，里尔克便怎样从文字中锻炼他的《新诗》里边的诗。我每逢展开这本《新诗》，便想到巴黎的罗丹博物馆。这集子里多半是咏物诗，其中再也看不见诗人在叙说他自己，抒写个人的哀愁；只见万物各自有它自己的世界，共同组成一个真实、严肃、生存着的共和国。

美和丑、善和恶、贵和贱已经不是他取材的标准；他惟一的标准却是：真实与虚伪、生存与游离、严肃与滑稽。他在他的《布里格随笔》里提到波特莱尔①的《腐尸》（*Une Charogne*）："你记得波特莱尔的那首不可思议

① 波特莱尔，即波德莱尔。

的诗《腐尸》吗？那是可能的，我现在了解它了。……那是他的使命，在这种恐怖的、表面上只是引人反感的事物里看出存在者，它生存在一切存在者的中间。没有选择和拒绝。……我时常惊讶，我是怎样情愿为了实物放弃我所期待的一切，纵使那实物是恶的。”

“选择和拒绝”是许多诗人的态度，我们常听人说，这不是诗的材料，这不能入诗，但是里尔克回答，没有一事一物不能入诗，只要它是真实的存在者；一般人说，诗需要的是情感，但是里尔克说，情感是我们早已有了的，我们需要的是经验：这样的经验，像是佛家弟子，化身万物，尝遍众生的苦恼一般。他在《随笔》里说：“我们必须观看许多城市，观看人和物，我们必须认识动物，我们必须去感觉鸟是怎样飞翔，知道小小的花朵在早晨开放时的姿态。我们必须能够回想：异乡的路途、不期的相遇、逐渐临近的别离；——回想那还不清楚的童年的岁月；……想到儿童的疾病，……想到寂静、沉闷的小屋内的白昼和海滨的早晨，想到海的一般，想到许多的海，想到旅途之夜，在这些夜里万籁齐鸣，群星飞舞——可是这还不够，如果这一切都能想得到。我们必须回忆许多爱情的夜，一夜与一夜不同，要记住分娩者痛苦的呼喊，和轻轻睡眠着、翕止了的白衣产妇。但是我们还要陪伴过临死的人，坐在死者的身边，在窗子开着的小屋里有些突如其来的声息。……等到它们成为我们身内的血、我们的目光和姿态，无名地和我们自己再也不能区分，那才能以实现，在一个很稀有的时刻有一行诗的第一个字在它们的中心形成，脱颖而出”。——这是里尔克的诗的自白，同时他也这样生活着。

关于《布里格随笔》那部奇书的内容，我不能在这里叙述，（我希望将来能有另一个机会来讲它）。在《新诗》前后两集相继出版、《随笔》告成了以后，整整十几年，里尔克陷入一种停滞、枯涩、没有创造的状态中，这中间他忍受了那对他是不能担当的、残酷的灭绝人性的世界大战。

经过长时期的沉默，忽然灵感充溢，于一九二二年在几日之内，在瑞士西南部一座从十三世纪遗留下来的古宫中，（那古旧的宫墙里只种着玫瑰），一气完成在战前已经开端、经过长期停顿的十首长篇的《杜伊诺哀歌》，同时还附带着写出几十首十四行诗。这时，那《新诗》中一座座的石刻又融汇成汪洋的大海，诗人好似海夜的歌人，独自望着万象的变化，对着无穷无尽的生命之流，发出沉毅的歌声：赞美，赞美，赞美……

这样他完成了他的使命。

就他晚年的诗歌看来，他是可以和辽远的古希腊的宾达（Pindar）列在一起的。但若是读起最近出版的他的书简，我们会感到他和我们比任何一个最亲切的朋友还要亲切。我们会跟随着他到俄国去拜访托尔斯泰，到巴黎谒见罗丹，经过丹麦怀念雅各布孙①（Jacobsen）和基尔克郭尔（Kierkegaard），在罗马欣赏米开朗琪罗设计的喷水池，随后到埃及和西班牙旅行……最后是在哀歌和十四行诗完成后，他在夜半向他的远方友人发出幸福的高歌。

里尔克是一个稀有的书简家，他一生在行旅中、在寂寞中，无时不和他的朋友们讲着最亲密的话——不但是和他的朋友们，也和许多青年：年轻的母亲、失业的工人、试笔的作家、监狱里的革命者，都爱把他们无处申诉的痛苦写给他，他都诚恳地答覆。——几年来，这几册书简每每是我最寂寞、最彷徨时候的伴侣。

冯　至

一九三六年十一月

① 雅各布孙，即雅可布森（Jens Peter Jakobsen，1847—1885），丹麦作家。

目　次

诗　歌

在古老的房屋 …… (3)
在老城 …… (4)
赫拉钦宫城 …… (5)
十一月的日子 …… (6)
当我进了大学 …… (7)
尽管如此 …… (9)
卡耶坦·退尔 …… (10)
民谣 …… (11)
我怀念 …… (12)
我们一起坐着 …… (13)
我希望,人们为我做了 …… (14)
我们走在秋天缤纷的山毛榉下 …… (15)
在春天或者在梦里 …… (16)
你我的神圣的孤独 …… (17)
我爱被忘却的过道上的圣母 …… (18)
黄昏从远方走来 …… (20)
母亲 …… (21)
我那么害怕人们的言语 …… (22)
少女的忧郁 …… (23)
寂静 …… (25)
向入睡者说 …… (26)
忧惧 …… (27)

读书人 …… (28)
盲女 …… (31)
旗手克里斯多夫·里尔克的爱与死之歌 …… (36)
关于僧侣的生活 …… (45)
关于参诣圣地 …… (51)
秋日 …… (53)
豹 …… (54)
秋 …… (55)
少女的祈祷 …… (56)
我爱我生命中的晦冥时刻…… …… (57)
主啊,你是邻居…… …… (58)
黑暗啊,我的本原…… …… (59)
我正是你渴念的人…… …… (60)
我们全都是匠人…… …… (61)
如果我死去…… …… (62)
你曾喊出的第一个字…… …… (63)
挖去我的眼睛…… …… (64)
村子里立着最后一幢屋…… …… (65)
你是未来…… …… (66)
悲歌 …… (67)
在夜的边缘 …… (68)
预感 …… (69)
严重的时刻 …… (70)
诗人之死 …… (71)
死神 …… (72)
爱神 …… (73)
回忆 …… (74)
关于贫穷与死亡 …… (75)
Pietà …… (80)
橄榄园 …… (82)
Pietà …… (84)

一个妇女的命运 …………………………………………………… (85)
大教堂 …………………………………………………………… (86)
圣塞巴斯蒂昂 …………………………………………………… (88)
夏雨以前 ………………………………………………………… (89)
爱的歌曲 ………………………………………………………… (91)
孤独者 …………………………………………………………… (92)
杜伊诺哀歌 ……………………………………………………… (93)
献给奥尔弗斯的十四行诗 ……………………………………… (133)
为约翰·济慈的临终画像而作 ………………………………… (168)
总是一再地…… ………………………………………………… (170)
啊,朋友们,这并不是新鲜…… ………………………………… (171)
啊,诗人,你说,你做什么…… ………………………………… (172)
波德莱尔 ………………………………………………………… (173)
夜 ………………………………………………………………… (175)
来吧,你这躯壳中 ……………………………………………… (177)
墓志铭 …………………………………………………………… (178)

小　说

布里格随笔 ……………………………………………………… (181)
掘墓人 …………………………………………………………… (252)

散文、书信

论"山水" ……………………………………………………… (263)
沃尔普斯维德 …………………………………………………… (267)
饮茶时间 ………………………………………………………… (341)
小飞蛾 …………………………………………………………… (342)
《儿童的世纪》 ………………………………………………… (343)
关于物之旋律的笔记 …………………………………………… (348)
论艺术 …………………………………………………………… (351)
给一个青年诗人的十封信 ……………………………………… (356)
致露·安德烈亚斯-莎乐美 ……………………………………… (383)

致克拉拉·韦斯特霍夫 …………………………………………… (389)
致马利·封·屠恩与塔克西斯 ………………………………… (401)

附　录

名家点评 ………………………………………………………… (405)
里尔克生平与创作年表 …………………………………………… (408)
推荐书目 ………………………………………………………… (416)

诗　　歌

冯至　绿原 等译

在古老的房屋*

在古老的房屋，面前空旷无阻，
我看见整个布拉格又宽又圆；
下面低沉走过黄昏的时间
以轻得听不见的脚步。

城市仿佛在玻璃后面溶化。
只有高处，如一位戴盔的伟丈夫，
在我面前朗然耸立长满铜绿
的钟楼拱顶，那是圣尼古拉①。

这儿那儿开始眨着一盏灯
远远照进城市喧嚣的沉郁。——
我觉得，在这古老的房屋
正发出了一声“阿门”。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译②

---

* 这是作者早年诗集《宅神祭品》的第一首，由此打开了古老布拉格的环景画。这时诗人二十岁。

① “圣尼古拉”是布拉格老城的巴罗克教堂。

② 本书中的译诗，未标明译者的，皆为绿原译。

在　老　城*

古老的房屋，山墙陡峭，
高高钟楼充满了叮当，——
狭小庭院里一阵调笑，
只是极小一片天光。

而在每道楼梯的木桩上
普妥①——笑得很疲倦；
从高高屋顶缓缓流淌
巴罗克花瓶周围的玫瑰链。

那儿蛛网交织
在门上。悄悄地太阳
读着神秘的文字
在一座圣母石像下方。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

* 指布拉格最老的城址，从赫拉钦宫城伸延到摩达河。

① 普妥，巴罗克艺术风格中裸身有翼的小天使雕像。

赫拉钦宫城*

高兴就瞧瞧古宫城
饱经风霜的额部；
孩子的眼光已攀登
到该处。

连匆匆的摩达河波浪
都向赫拉钦致候，
圣徒们从桥上
向它仰望，表情严肃。

钟楼，那新建的一群，
也都仰望淮特钟楼①的拱顶，
有如一群儿童仰望尊敬
的父亲。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

---

* 古老的布拉格宫城。

① 指圣淮特大教堂的哥特式钟楼。

十一月的日子

寒冷的秋季能使白昼窒息，
使它的千种欢声笑语沉寂；
教堂塔楼高处丧钟如此怪异
竟在十一月的雾里啜泣。

在潮湿的屋顶懒洋洋
躺着白色雾光；暴风雨用冷手
从烟囱的四壁里抓走
挽歌的结尾八行。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

当我进了大学*

我回顾，岁月流个不停，
流得又累又长；
我终于如愿以偿，
努力当成了一名大学生。

开初我计划学“法”；
可严格的、灰蒙蒙的法规大全
吓得我心惊胆颤，
这样便葬送了那个计划。

我的恋人不让我学神学，
也不能把我往医学扔，
于是对于我衰弱的神经
就只剩下了——哲学。

母校送给我一本
文科的豪华注册簿，——
我也没有为它把硕士读出，
读来读去我还是个大学生。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

---

* 一八九五年下学年，里尔克开始上布拉格卡尔-费迪南德（德语）大学，修过文学史、哲学和艺术史；一八九六年上学年，他转修法学和政治学；同年夏末，他又到慕尼黑当“哲学借读生”。里尔克没有修毕一门学科。



里尔克像(1896) ［奥地利］

埃米尔·奥尔利克 绘



里尔克

尽管如此

多少次从墙上的书橱
我取下了我的叔本华①，
他把人生这样称法：
一个“令人悲伤的监狱”。

他说得对，我可什么
也没丧失；在寂寞铁窗里面
我拨动了我的心灵之弦，
幸运得像从前的达利波②。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

---

① 叔本华（1788—1860），德国悲观主义哲学家，对德国文学影响颇大。一八九二年秋天，里尔克从其父那里收到一部叔本华的著作。人生如监狱的说法，是否出自叔本华似不可考，但形象地反映了叔本华认为人生即烦恼的思想内核。本篇所表现的诗与痛苦经验的关系对于理解里尔克的发展十分重要。

② 达利波·封·科卓耶特生于波希米亚国王乌拉季斯拉夫二世（1457—1516）治下。这位怀有自由思想的骑士曾经把自由送给他的农民，并借助于农民，侵占过邻人的田产，于是以破坏国家安宁罪而被捕，并作为第一个囚犯被关进了新建立的布拉格堡的地窖，该地窖后即称为“达利波卡”。一四九八年他的财产被没收，本人受拷刑，最后被处决。传说他曾经演奏提琴以迷惑监狱长，这可能由于当时民间口语把拷凳称作“提琴”，把拷刑用的粗绳称作“琴弦”的缘故。这个题材曾经为许多诗人所采用，并由捷克音乐家弗里德里希·斯梅塔纳谱过曲（1868）。里尔克利用这个题材，一方面立足于波希米亚传统，另一方面它也可能充作他自己的亲身境遇的密码。

卡耶坦·退尔*

（在波希米亚人种志学展览会上参观
他的一并被陈列的斗室之后）

就在这里可怜的退尔
写出他的歌“哪儿是我家”，
的的确确：缪斯钟爱谁，
生活就不把太多给予他。

一个斗室——对心灵的飞翔
并不太小；对休息并不太大。——
一把椅子，一口做写字台的衣箱，
一张床，一只水罐，一个木制十字架。

就拿一千金路易给他，
他也不会离开波希米亚。
他的每根纤维都连着它。
“哪儿是我家，我愿留下。”

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原 译

* 卡耶坦·退尔（1808—1856），捷克爱国主义诗人。他的歌《哪儿是我家》由 F. 斯克鲁普谱曲，成为国歌。人种志学展览会由主办人冠以“捷克斯洛伐克”字样，曾经为波希米亚的德国人出于民族动机所不齿。德国人不去参观这个展览会，报刊甚至没有报道皇帝的莅临。但是，里尔克以这首诗拥护了“民族间相互同情的精神”，这是一种世界大同的思想方式。

民　谣

波希米亚[1]的民谣
多么令我感动，
它悄悄钻进了心头，
叫人感到沉重。

一个孩子为土豆拔草
一面拔一面轻轻唱，
到了深夜的梦里
他的歌还在为你响。

你可能出了远门
离开了国境，
多少年后它还一再
回响到你的心。

（约一八九五年晚秋，布拉格）

绿原　译

① 波希米亚，即捷克和斯洛伐克西部地区，离诗人的故里布拉格不远。这是他的早期诗作中被引证次数最多的一首。

我　怀　念

我怀念：
太平盛世一个朴素的小村庄，
里面有公鸡长啼；
而这村庄久已迷失
在花之雪里。
在穿着星期日盛装的小村庄里
有一座小屋；
一个金发头颅从网眼窗帷里
窥望出去。
户枢迅速沙哑地
向门呼救，——
然后在房间里飘着一缕淡淡的淡淡的
薰衣草的芳香……

（写作日期不详）

我们一起坐着

我们一起坐着在薄暮里。
“妈妈，”我撒着娇，“好不，
再给我讲一遍那美丽的
故事，关于金发的小公主？”

自从妈妈死了，怀念像一位
苍白的太太引我度过朦胧的日子；
她跟妈妈一样十分熟悉
关于美丽小公主的故事……

（一八九六年十月二十六日，慕尼黑）

绿原　译

我希望，人们为我做了

我希望，人们为我做了
一口小棺材而不是摇篮，
我会觉得很舒服，嘴唇很早
会沉默在湿漉漉的夜间。

再不会有任性的决心
颤抖着穿过不安的胸膛，
它留在小小身体里静静
静静地，没谁会去把它想。

只有一个儿童灵魂袅袅上升
升向高空，那么慢，——非常慢……
为什么人们不给我做成
一口小棺材代替摇篮？

（可能作于一八九五年）

绿原　译

我们走在秋天缤纷的山毛榉下

我们走在秋天缤纷的山毛榉下，
两人因离别愁红了眼睛……
“亲爱的，来吧，我们来找花。”
“它们已经死了。”我说得很伤心。

我的话完全是哭。——苍穹高处
一颗苍白的星星稚气地微笑。
黯淡的白昼将要死去，
一只穴乌从远方喊叫。——

（一八九六年八月十九日，波希米亚北部
夏季旅途中）

绿原　译

在春天或者在梦里

在春天或者在梦里
我曾经遇见过你，
而今我们一起走过秋日，
你按着我的手哭泣。

你是哭急逝的云彩
还是血红的花瓣？都未必。
我觉得：你曾经是幸福的
在春天或者在梦里……

（一八九六年四月九日，布拉格）

绿原　译

你我的神圣的孤独*

你我的神圣的孤独
你何其宽广纯洁而丰足
像一个睡醒的花园。
我的神圣的孤独你——
请将金色的大门紧闭，
门口等待着种种祝愿。

（一八九七年四月三十日，慕尼黑）

绿原　译

* 本篇原被认为是献给丹麦诗人雅可布森的，后来又有研究者认为是献给比利时诗人摩里斯·梅特林克（1862—1949）的。这两位诗人的作品都对里尔克产生过深刻影响。

我爱被忘却的过道上的圣母*

我爱被忘却的过道上的圣母，
她无可奈何地等着什么人，
我还爱寂寞井边的少女，
她金发上戴着花，走进了梦境，

我还爱儿童，他们在阳光下高歌
又睁大眼睛望着星空，
还爱白天，它们把诗篇带给我，
还爱黑夜，它们站立在花丛中。

（一八九六年九月十二日，布拉格）

绿原　译

* 原系献给爱弥儿·楚·舍奈施-卡洛拉特公爵（1852—1908），一位诗人，里尔克曾为《菊苣集》诗刊第三期向他约过稿，并于一九〇一和一九〇二年拜访过他在哈泽多夫的采地。



·ADVENT·
·RAINER·
·MARIA·
·RILKE·
·BEI·P·FRIESENHAHN·IN·LEIPZIG·1897·

《降临节》书影

黄昏从远方走来

黄昏从远方走来
走过雪埋的细语的松林。
然后把它冬天的面颊
贴在所有窗户上偷听。

每个屋子都很静;
老人在沙发椅上沉思,
母亲一个个像女王,
孩子们不想开始
游戏。少女们不再
纺绩。黄昏朝里倾听,
他们在里面朝外倾听。

(约一八九七年底)

绿原 译

母　　亲

母亲：
“心肝，你可曾呼唤？”
这句话在风中飘。
“多少陡峭的台阶
才能走到你身旁，宝宝？”
星星听见了她的声音，
可女儿却听不到。

谷中低矮的小酒店里
最后一盏灯熄了。

（写作日期不明　一八九六至一八九七）

绿原　译

我那么害怕人们的言语*

我那么害怕人们的言语。
他们把一切说得那么清楚：
这叫做狗，那叫做房屋，
这儿是开端，那儿是结局。

我还恐惧它们的意思，嘲弄连着它们的游戏，
将会是什么，曾经是什么，他们什么都知道；
没有什么高山他们觉得更奇妙；
他们的花园和田庄紧挨着上帝。

躲远点：我要不断警告和反抗。
我真欢喜倾听事物歌唱。
你们一碰它们，它们就僵硬而喑哑。
你们竟把我的万物谋杀。

（一八九七年十一月二十一日，柏林-威尔默斯多夫）

绿原　译

---

* 本篇宣称日常言语使事物失去魅力，并模糊其象征性格，因此诗人负有使事物转化的神圣义务。最后一节预示了作者日后形成的"物诗"（Ding gedicht）概念。

少 女 的 忧 郁*

我想起一个年轻的骑士
简直跟一句古谚相仿。

他来了。于是大风大雨多次
来到丛林把你裹起来。
他走了。于是大钟的祝福常常
让你孤零零
留在祈祷之中……
然后你想冲着寂静呼喊
却只是悄没声儿地哭泣
直哭得手帕冰凉。

我想起一个年轻的骑士,
他带着武器走向了远方。

他的微笑如此纤柔
像古老象牙上面的光辉,
像怀乡病,像圣诞夜一场雪
落在幽暗的村落,像绿松石
周围有珍珠排列着,

---

* 可能因沃尔普斯维德艺术团体同人海因利希·弗格勒的一幅题材相近的画而作。里尔克在论沃尔普斯维德艺术家的专文中,曾多次提及弗格勒的作品。

像月光
在一本心爱的书上。

（一八九九年七月十八日，柏林-施马尔根多夫）

绿原　译

寂　静

你听，亲人，我抬起了双手——
你听，有簌簌声……
孤独者的什么手势会发现
自己不为许多东西所偷听？
你听，亲人，我合上了眼睑，
连这也是声响直到让你听见，
你听，亲人，我又张开它们……
……可为什么你不在眼前。

我的最小动作的痕迹
留在丝绸般的寂静里显而易见；
最细微的感动不可磨灭地
印在远方拉紧的帷幕上面。
在我的呼吸之上有星星
升起又降落。
香气飘到我唇边供我饮啜，
我于是认识遥远的天使们
的手腕。
只是我想着他们：你
我却见不着。

（写作日期不明，一九〇〇至一九〇一年）

绿原　译

向人睡者说

我愿坐在一个人身旁
把他唱入梦乡。
我想把你当婴孩摇唱
还陪你从睡眠中从容徜徉。
我想一个人来守屋，
并知道：夜很凉。
还想向四面八方倾听
在你身中，在世界上，在林子里。——
时钟敲着把人们呼唤，
可以看见时间搁了浅。
下面走着一个莽汉
扰乱了一条狗的睡眠。
之后是寂静。我把眼睛睁大
瞧着你惺惺忪忪；
它们轻轻擒住你又把你放开，
当什么东西在暗中挪动。

（一九〇〇年十一月十四日，柏林-施马尔根多夫）

绿原　译

忧　　惧

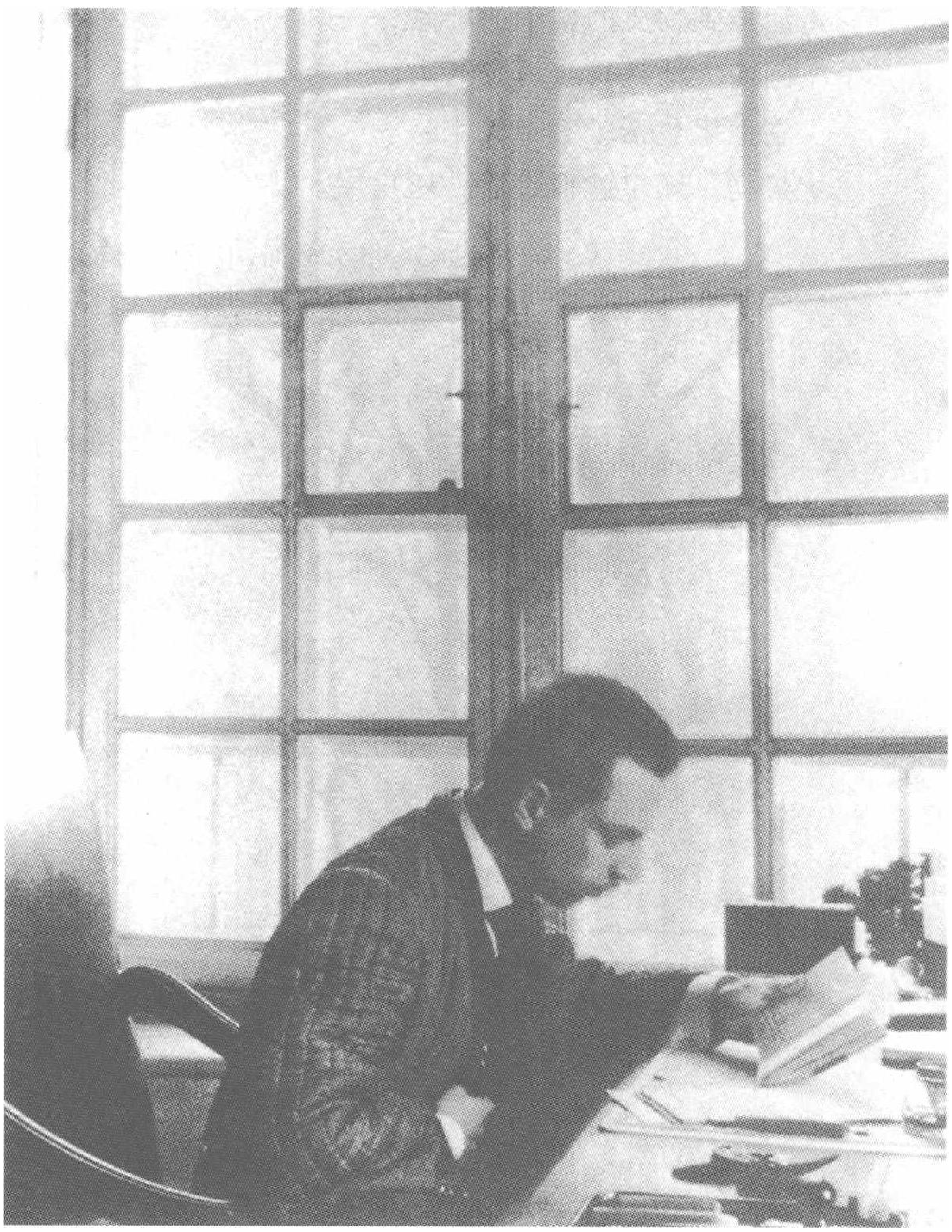
枯林里有一声鸟叫，
它在这枯林里显得无聊。
圆润的鸟叫仍然停在
把它带来的这一瞬间，
宛如一片天空在这枯林之上。
一切温顺地从这叫喊里被清除掉。
整个土地似乎无声地躺在里面，
大风似乎卑躬屈膝地钻了进去，
而继续想要什么的一瞬间
是苍白而静止的，仿佛它懂得
从每人身上爬出来
而每人必得死于其上的事物。

（一九〇〇年十月二十一日前不久，柏林-施马尔根多夫）

绿原　译

读 书 人

我已读了很久。自从今天下午，
雨幕淅沥，隔着窗户。
我再听不见外面的风声：
我的书本变得很沉。
我瞅着它的页子如瞅着脸面，
它们由于沉思变得暗淡，
我想阅读有很多时间。——
突然书页被光亮照遍，
不再是烦人字迹模糊一片
而是：黄昏，黄昏……在上面处处耀眼；
我还没有望出去，长长的字行
竟然撕碎，单词从它们的捻线
滚向前去，滚到它们想去的地点……
我知道那儿：盈满而灿烂
的花园上面是广阔的天；
太阳应当再出来一遍。——
现在是夏夜，望得见很远很远：
稀稀落落的很少结队成群，
漫长的路上模糊走着人们，
颇不寻常，仿佛包含更多意蕴，
人们听见刚才发生的几件事情。
我现在把眼睛从书本抬起，
什么都将不令人惊讶，一切都将伟大。



里尔克

外面那里正是我在屋内之所经历，
这里和那里都是一望无涯；
只是我将更多与之交织在一处，
如果我的目光注意到那些事物，
注意到物质的诚挚的朴素，——
因为大地从自身成长开去。
它似乎包括了整个天宇：
最初一颗星就像最后一座房屋。

（一九〇一年九月间，韦斯特尔威德）

盲　女

陌生人

你不怕谈到它么？

盲女

不怕。

它很久远了。那是另一个女人。

她当时看得见，她大喊大叫、东张西望地活过，

她死了。

陌生人

可死得艰难吧？

盲女

死亡对于不知不觉者是残忍。

得放坚强些，即使陌生者死了。

陌生人

她对你陌生么？

盲女

——不如说：她曾经陌生过。

死亡甚至使母亲和孩子疏远。——

可头几天很可怕。

我遍体鳞伤。世界，

现在在事物中盛开而又成熟，

当时却从我身上连根拔起，
连我的心一起（我觉得），我袒露着
躺在那儿如被掘开的土地饮着
我的泪水的冷雨，
它从死去的眼睛不停地
潸然流出如从荒凉的天空，
这时上帝死了，乌云降落下来。
而我的听觉却是巨大的，向一切开放。
我听见了听不见的事物：
从我头发上面流过的时间，
在脆玻璃上丁零作响的寂静，
还感觉到：一朵大白玫瑰的气息
飘近了我的双手。
我一再想到：除了夜，还是夜
并相信看见一条亮光
将像白昼一样扩张开来；
相信会走向久已
捧在我双手中的早晨。
睡眠从我模糊的脸庞
沉滞地滑落，我唤醒了母亲，
我对她喊道：“你，来吧！
快点亮！”
于是倾听。久而久之，寂静无声，
我觉得我的枕头变成了石头，——
后来我仿佛看见什么在发亮：
原来那是母亲的悲泣，
我再也不愿想到的悲泣。
快点亮！快点亮！我常在梦中这样呼喊。
空间已经倒塌。快从我的脸、
我的胸把空间抓住。
你必须举起它，高高举起它，

必须把星星重新交给它；
我不能这样生活，让天空在我头上，
可我是在对你说话么，母亲？
要不，是对谁呢？那么谁在后面？
谁在帷幕后面？——是冬天？
母亲：是暴风雨？母亲：是夜？说吧！
要不，就是白天？……白天！
可没有我！怎么能白天没有我？
是不是我在哪儿都碍事？
是不是谁也不再关心我？
是不是我们完全被人忘记？
我们？……可你却还正在那儿；
你还有一切，可不是？
还有一切在照顾你的视力
使它感觉舒坦。
如果你的眼睛垂下去，
如果它们很疲倦，
它们还会重新抬起来。
……我的眼睛却沉默了。
我的花将失去色泽。
我的镜子将冻结成冰。
我的书里的字行将模糊不清。
我的鸟将在胡同里四下飞扑
并在陌生的窗口受伤。
什么也不再和我相干。
我已为一切所抛弃。——
我是一个岛。

陌生人
可我已跨海而来。

盲女

怎么？来到岛上？……来到这儿？

陌生人

我还在小船上。
我把它轻轻靠拢
你。它在动荡：
它的旗子在向陆地飘。

盲女

我是一个岛，我孤单。
我富有。——
首先，许多旧路还在
我的神经里，由于多次
使用而损坏：
我也就因此而受苦。
一切从我的心中离去，
我先不知道去向哪儿；
但我随即发现它们都在那里，
我所有过的一切感觉，
集合起来停顿着、拥挤着、呼喊着
面对用墙堵住的、一动不动的眼睛。
我所有的被引诱的一切感觉……
我不知道多年来它们是否这样停顿着，
但我知道几个星期以来
它们已支离破碎地回来了
什么人也不认得。

接着道路伸展到了眼前。
我再也不知道它。
现在一切在我身上走来走去，

确信而自在；感觉像久病初愈者
走着，享受着行走，
走过我的肉体这座暗屋。
有些人是记忆
的读者；
但年轻人
都向外望去。
因为他们在我旁边所走去的地方，
正是我的玻璃衣服。
我的额头看得见，我的双手读着
别人手里的诗。
我的脚用它踩的石头说话，
我的声音从日常的墙壁
带走了每只鸟。
我现在再也不惦记什么，
一切颜色翻译
成音响和气味。
它们不停地叮当着美如
乐声。
一本书对我何用？
风在树林中翻着书页；
我知道上面是些什么字，
我多次轻声温习它们。
摘掉眼睛有如摘花的死亡
它找不到我的眼睛……

陌生人（轻声）

我知道。

（一九〇〇年十一月二十五日，柏林-施马尔根多夫）

绿原 译

旗手克里斯多夫·里尔克的爱与死之歌*

“……一六六三年十一月二十四日沃图·奉·里尔克得其兄克里斯多夫战死于匈牙利后所遗林大封地兰该诺、格兰尼及兹厄格拉，但须立一字据，凭此可取消此项传授，倘其兄克里斯多夫（据死亡报告谓以旗手职死于毕洛瓦诺子爵所率奥地利皇家黑弈司忒骑兵联队军中……）生还故土……”①

骑着，骑着，骑着，一整天，一整夜，一整天。

骑着，骑着，骑着。

勇气这样衰疲了，欲望这样大。不再有什么山了，难得见一株树。什么也不敢站起来。颓圮的，异乡的小舍蹲踞在泥泞的泉边。四处没有一座楼。总是同样的一种景色。两只眼睛是多余了。只有在夜里，有时候，我们才似乎认识路。也许夜里我们退回了我们在异乡的太阳下苦赶过的路程吧？也许是。太阳很强烈，像在家乡盛夏的时节。可是我们在夏天离的乡。女人们的衣裳在浓绿中闪耀了许久。现在我们骑了许久了。所以一定是秋天了。至少在那边，那边有认识我们的忧愁的女人们。

奉·兰该诺在鞍上动了一下说：“侯爵……”

他旁边那个精细的小法兰西人头三天尽是说笑。现在他再也不知道什么了。他像一个想睡觉的孩子。沙尘积在他细致的花边的白领上；他一点也不觉得。他慢慢地在他丝绒的鞍上萎下去。

---

* 据舒姗·克拉（Sussane Kra）法译本转译。

① 原用古文体写成，大约引自历史或家乘，原未注明，今亦无可考。但这一点是我们知道的：里尔克对于名门的家谱颇感兴趣，他家虽非了不起的大家，亦似乎颇重视门第，死后人家还秉承他自己的意思，在坟头刻下他家的纹章。

可是奉·兰该诺含笑说:“你有奇异的眼睛,侯爵。你一定像你的母亲……”于是小法兰西人又焕发了一下,弹去领上的沙尘,好像又新鲜起来了。

有人讲他的母亲。显然是一个日耳曼人。他一个字一个字、很响、很慢地说出来。像一个女孩子扎花,沉思地一朵花一朵花试起来,还不知道合起来成什么样子:他如此安排他的话。为的快乐?为的痛苦?每个人都倾听。甚至于吐唾也停止了。因为他们都是上流人,懂得规矩。一群人中无论哪一个不懂日耳曼话的,突然懂了,听出了一些断句:“傍晚的时候……”“我还小……”

这儿每个人都觉得和别人亲近,这些骑士,来自法兰西和波艮湼,来自尼德兰,来自卡伦地亚的山谷,来自波希米亚的城堡,来自利欧波皇家。因为一个人讲的,别人都经验过,而且如出一辙。仿佛只有一个母亲……

如此骑着,骑进了黄昏,随便那样的一个黄昏。大家重新沉默了,可是大家心里有雪亮的话。于是侯爵脱下了盔兜。他头上暗沉沉的发丝是柔软的,当他低下头来的时候,它们女性似的在颈背上散开。现在奉·兰该诺也看出:远远光辉里出现了一点东西,一点细长的、暗沉沉的东西。一支孤立的圆柱,半已坍倒。后来,当他们走过了许久,他心里想起这是一个圣母像。

营火。大家围坐,等。等谁来唱歌。可是大家都这样疲乏了。红光是沉重的。它躺在尘封的鞋上。它爬到膝上,它窥到合拢的手里。它没有翅膀,人面黑暗。可是小法兰西人的眼睛里发了一下奇异的光。他吻了一朵小玫瑰花;现在他该在他的心旁边萎下去了。奉·兰该诺看到的,因为他睡不着。他想:我没有玫瑰花,没有。

于是他唱歌了。这是一支凄婉的旧曲,在他家乡的田野里,在秋天,秋收快完的时候,女孩子常常唱这个调子。

侯爵说:“你很年轻吧,先生?”

奉·兰该诺，一半是抑郁，一半是倔强：“十八岁。”于是他们沉默了。

一会儿，小法兰西人又问：“你也有一个未婚妻在远方吗，少爷？”

“你呢？”奉·兰该诺反问。

“她是金头发的，像你一样。”

他们又沉默了，一直到日耳曼人大声嚷：“那么谁叫你跨在鞍上骑过这种坏地方去打土耳其狗子呢？”

侯爵含笑说：“为了归去。”

奉·兰该诺悲哀起来了。他想起一个金头发的女孩子，她从前跟他玩种种顽皮的游戏。他愿回去一会儿，只要一会儿，够他说这句话：“玛格达伦娜——我那时候总是这样，请原谅！”

怎么——那时候总是这样？年轻人想。——而他们远了。

有一次，早上，一个骑士来了，又一个，四个，十个。全副披挂，魁伟。后面又是千百个：大军。

他们得分别。

“祝你回家快乐，侯爵。——”

“愿圣母保佑你，少爷。”

他们不忍分离。他们忽然变成了朋友，变成了兄弟。互相需要多谈谈心：因为他们早已相知得这样深了。他们踌躇着。四面都躁急，马蹄顿着地。于是侯爵脱去了右手的大手套。他取出怀里那朵小玫瑰花，摘下一瓣。像撕开一块祭饼。

“这永远保佑你。再见。”奉·兰该诺惊讶了。目送法兰西人走了许久。于是把这个陌生的花瓣夹在里套里。它就在心的波动上起落。喇叭声。他骑入队伍去，这位年轻人。他含愁地微笑：一位陌生的女人保佑他。

有一天在辎重间。咒骂，颜色，欢笑：全地都因此炫目了。奔来了各色各样的孩子们。争吵与叫喊。来了女人们，蓬松的头发上顶着红帽子。招呼。来了侍从们，铁一样黑得像飘忽的夜。把女人们抓得那么凶，以至衣服都撕破。把她挤到鼓边上。忙迫的手最凶猛的抵抗下惊起了鼓声。像在梦里一样的咚咚，咚咚……晚上人家拿来了灯笼，奇异的灯笼：酒，在

铁盔里放光。酒？还是血——谁分得清？

终于面对着史卜克了。在一匹白马的旁边站着伯爵。他的长头发上有铁的光芒。

奉·兰该诺没有问。他认识将军,跳下马来,俯伏在一团尘沙里。他拿了向伯爵推荐他的信。可是伯爵下命令:“把这团字纸读给我听。”他的嘴唇没有动。他用不着它们来做这件事情;用来咒骂倒是恰好。他的右手说了其余的一切话,够了。而它表白得很好。这个年轻人早已完毕了。他再也不知道他是在哪儿。史卜克在一切的前面。甚至于天也不见了。于是史卜克大将军说:

“旗手。”

这就好了。

队伍在剌阿勃河那边扎营。奉·兰该诺归队去,独自一人。平野。黄昏。鞍上的铁具闪烁在尘沙里。于是月亮上来了。他从手上发现。

他做梦。

可是什么东西向他喊叫。

喊叫,喊叫。

惊破了他的梦。

这不是鸱枭。可怜:

一棵树。

向他喊叫:

人!

他看:那在挣扎。一个人体在挣扎,

沿着树干,一个年轻的女人,

流血的,赤裸的,

突现在他的眼前:救我!

他跳到黑暗的草地去

割断火热的绳子,

他看见她的眼睛发烧,

她的牙齿咬紧。

她笑吗？

他战栗。
而他早已上了马，
驰入夜中。血渍的绳子紧握在手里。

奉·兰该诺写一封信，全神贯注。他慢慢地描着严正的大字：

“好母亲，
骄傲吧：我掌旗，
别担心：我掌旗，
爱我吗：我掌旗……”

于是他把信藏在甲套里最秘密的地方，靠近那一瓣玫瑰花。他想：它不久就会香起来了。又想：也许有一天有人会发现它……又想：……因为敌人近了。

他们的马踏过一个被人残杀的农夫。他有大开的眼睛；有些东西映在里边；绝非天空。后来有犬吠声了。终于有一个村庄了。屋舍的上空高耸着一个全是石砌的城堡。宽桥向他们伸出。大门向他们洞开。高声的喇叭表示欢迎。听：人语的喧哗，铁具的铿锵，以及犬吠！院子里的马嘶声，踶踶的马蹄声以及呼叫声。

休息！做一次座客。别尽用可怜的粮食来填塞欲望。别尽把一切都敌视；让一切都来一下，分晓一下。来的总是好的。也让勇气舒躺一下，疏散一下在绸被的边头。别仅做大兵。让鬈发松开一下，大领子松开一下，在绸椅上坐一下，一直到脚尖上都感觉如此：洗过澡。先再学习清楚这些女人们是怎样。白的怎么样举动，蓝的是怎么样；她们的手怎么样表情，她们怎么样唱出她们的欢笑。金头发的孩子们拿来精美的杯盘，重重地堆了多汁的水果。

开头来是吃饭，变成了宴会，大家都莫名其妙。烛炬高烧，人声嘈杂，杯光灯影相交错而迸发歌唱，最后，节奏慢慢地成熟了：涌出了跳舞。把谁都卷入了。厅堂里是一片波浪的激荡，大家相遇而配搭，分手而重聚，醉于辉煌，迷于灿烂，摇曳于温暖的女人们袍服里的熏风。

从暗沉沉的酒与千百朵玫瑰花，时辰热闹地流入夜梦。

那里有一个人，他在这片光华里惊讶了。他生来是这样，他等着看自己会不会清醒。因为只有在梦里才看得到这样的女人们，这样的豪侈，这样的盛会：她们最小的一举动是一条皱纹，起在罗绮上。她们用银样的谈吐构成了时辰，有时候她们这样举起手来——你简直要说她们是在你攀不到的高处采摘你看不见的姣好的玫瑰花。你就做梦了：借了她们的光，托了别人的福，为你的空虚的额争来了一顶皇冕。

有一个人，穿白绸的，觉得不能从梦里醒来：因为他醒了，被现实搅乱了。如此他吓怕了逃入梦境，他是在花园里，独自在黑暗的花园里。欢会远了。光华是虚空的。夜把他围住了，又紧又清凉。他问一个侧向他身上的女人：

“你是夜吗？”

她微笑。

于是他羞穿白衣服了。

他想要远离，孤独，武装起来。

想全副武装起来。

你忘记了你今天这一天是我的孩子吗？你抛弃我吗？你上哪儿去？你的白衣服给了我管你的权利……

“你想念你的粗衣服吗？”

…………

“你颤抖吗？……你想你的家乡吗？”

伯爵夫人微笑。

不。这不过是因为童年从肩上掉下来了，那件柔软的暗沉沉的衣服。谁拿去了？“你？”他用一种他从未听见过的声音问，“你！”

现在他身上什么也没有了。他是赤裸的，像一个圣徒。又亮又细长。

城堡渐渐地掩息了。谁都沉重：为了倦，或为了爱，或为了醉。过了许多营幕生活的空虚的长夜：有床了。橡木大床。在床上祈祷跟平常不同了，平常大家在路上偶然碰到的破沟里睡起来像埋在坟墓里一样。

"上帝，就照你的意思吧！"

床上的祈祷比较短。

但比较热切。

谯楼的房里是黑暗的。

然而他们的脸上由他们的微笑照亮了。他们向前面摸索，像瞎子，一个人摸到另一个人像摸到一个门。简直像小孩子，怕夜，他们互相偎抱。然而他们并不怕。没有什么妨碍他们：没有昨日，没有明日：因为时间已经塌毁了。他们从它的废墟里开花。

他不问："你的丈夫呢？"

她不问："你的名字呢？"

他们互相找到了，为的要成为彼此间一种新血胤。

他们要互相给千百个名字，又一个一个解下来，轻轻的，像解一只耳环。

在过堂里，在一张椅上，挂着奉・兰该诺的甲套、绶带和大氅。他的手套在地板上。他的军旗硬直地靠在窗口。它是又黑又细长。外边有暴风扫过天宇，打碎了夜色，一片片白，一片片黑。月光照过去，像一道长电光，那面不动的旗子带了许多不安的阴影：它做梦。

一个窗子开了吗？是风暴在屋里吗？谁碰门呢？谁通过厅堂呢？——随他去。什么人都不管。谯楼的房里，他永不会找到。像在几百重门后是这个两人共有的沉睡：共有的像一个母亲或一个死。

那边是晨光吗？出了什么太阳啊？好大的太阳啊。这是鸟吗？处处是鸟声。

一切都明亮，然而并不是白昼。

一切都喧噪，然而并不是鸟声。

是屋梁闪耀。是窗子叫喊。通红的，直叫到外边灿烂的田野里的敌人那边，它们喊：着火。

沉睡在他们脸上撕裂了，大家拥挤，一半披甲，一半赤裸，从寝室到寝室，从密室到密室，寻找楼梯。

院子里喇叭在气急地乱吹。

集合，集合！

鼓在战栗。

可是旗子不在。

呼唤：旗手！

狂乱的马，祈祷，号叫，

咒骂：旗手！

铁碰铁，命令和信号；

沉默：旗手！

再来一下：旗手！

放出怒马去。

…………

可是旗子不在。

他跟着火的一道道走廊赛跑，从一重重围困他的炽烈的门户穿过，从一架架烧他的楼梯奔下，他逃出发狂似的屋子来。他臂弯里支着旗子，像一个晕去了的白女人。他找到一匹马，像一声号叫：穿过所有的人马，经过所有的人马，甚至于自己一方面的人马。旗子也恢复原状了，而且从没有那样威武过；现在谁都看见了他，远远地在前头，认识了这个亮的、不戴盔兜的人，认识了这面旗子。……

可是现在它开始照耀了，突然冲出去，张大了，发红了……

…………

现在他们的旗子在敌人中烧了，他们放马追过去。

奉·兰该诺奔入了敌阵；可是只有一个人。惊怖在他的周围做成了

一个空圈子。在中心，他坚持着在慢慢烧毁的旗子。

慢慢的，几乎是沉思的，他向周围观看。他面前尽是些奇异的、各色各样的东西。花园——他想。他微笑。可是他觉得许多眼睛望着他，他认清了人，而且知道这是邪教徒狗子——纵马直奔入正中心。

可是现在他后边合起了，这还是花园，跳到他身上的十六把圆刀，锋芒交错，是一个盛会。

一片喧笑的瀑布。

那件甲套在城堡里烧掉了，还有那封信和那瓣不相识的女子的玫瑰花！

第二年春天（天气阴寒愁惨），毕洛瓦诺子爵打发来的骑马的使者慢慢地进了兰该诺府邸。那边他看见一个老妇人哭泣。

（一八九九年）

卞之琳　译

关于僧侣的生活

1.

我生活在不断扩大的圆形轨道，
它们在万物之上延伸。
最后一圈我或许完成不了，
我却努力要把它完成。

我围着上帝，围着古老钟楼转动，
转动了一千年之久；
还不知道我是一只鹰隼一场旋风
或是一支洪大的歌曲。

（一八九九年九月二十日，柏林-施马尔根多夫）

7.

我相信尚未言说的种种切切。
我想放纵我最虔敬的情感。
尚无人敢于希求的一些，
对我将会是自然而然。

如果这是狂妄，我的上帝，请予宽恕。
但我只想向你这样诉说：
唯愿我最好的精力有如嫩株，
这样没有愤怒也没有畏缩；

孩子们正是这样把你倾慕。

随着这阵退潮，随着广阔汉港
涌向大海的出口，
随着这不断扩大的回流
我要将你信奉，我要将你宣扬
一如以前所未有。

而且如果这是傲慢，就让我傲慢
为了我的祈祷起见，
它是如此诚挚而孤单
站在你云雾笼罩的额前。

（一八九九年九月二十二日，柏林-施马尔根多夫）

9.

你看，我要许多。
也许我要一切：
每次无限沉坠的昏黑
和每次攀登的闪烁。

许多人活着一无所求，
竟然变成了公侯
由于受用粗茶淡饭。

你却乐于目睹
每张侍奉而渴慕的脸。

你欢喜把你作为工具
加以使用的每个人。

你还不冷，为时不晚，
可以向你不断加深的深处潜入，
生命在那里宁静地显露自身。

（一八九九年九月二十二日，柏林-施马尔根多夫）

10.

我们以颤抖的双手在你身上营建，
我们把微粒堆在微粒上。
但谁能把你完成，
你主教的座堂。

什么是罗马？
它已瓦解。
什么是世界？
它将被击碎，
在你的钟楼戴上拱顶之前，
在你发光的额头
从几里远的马赛克升起之前。
但有时在梦中
我能远眺
你的空间，
从开端的深处
一直望到屋顶的金色穹棱。
于是我看见：我的感官
在构成在建造
最后的装饰品。

（一八九九年九月二十二日，柏林-施马尔根多夫）

11.

由于一个人曾经把你希求，
我才知道我们都能希求你。
即使我们把所有深度抛弃：
如果金子在一座山里藏有
却再没人可以去挖，
水流便会开采它，
那抓进石头之沉默的水流，
那丰满的石头。

即使我们并不希求：

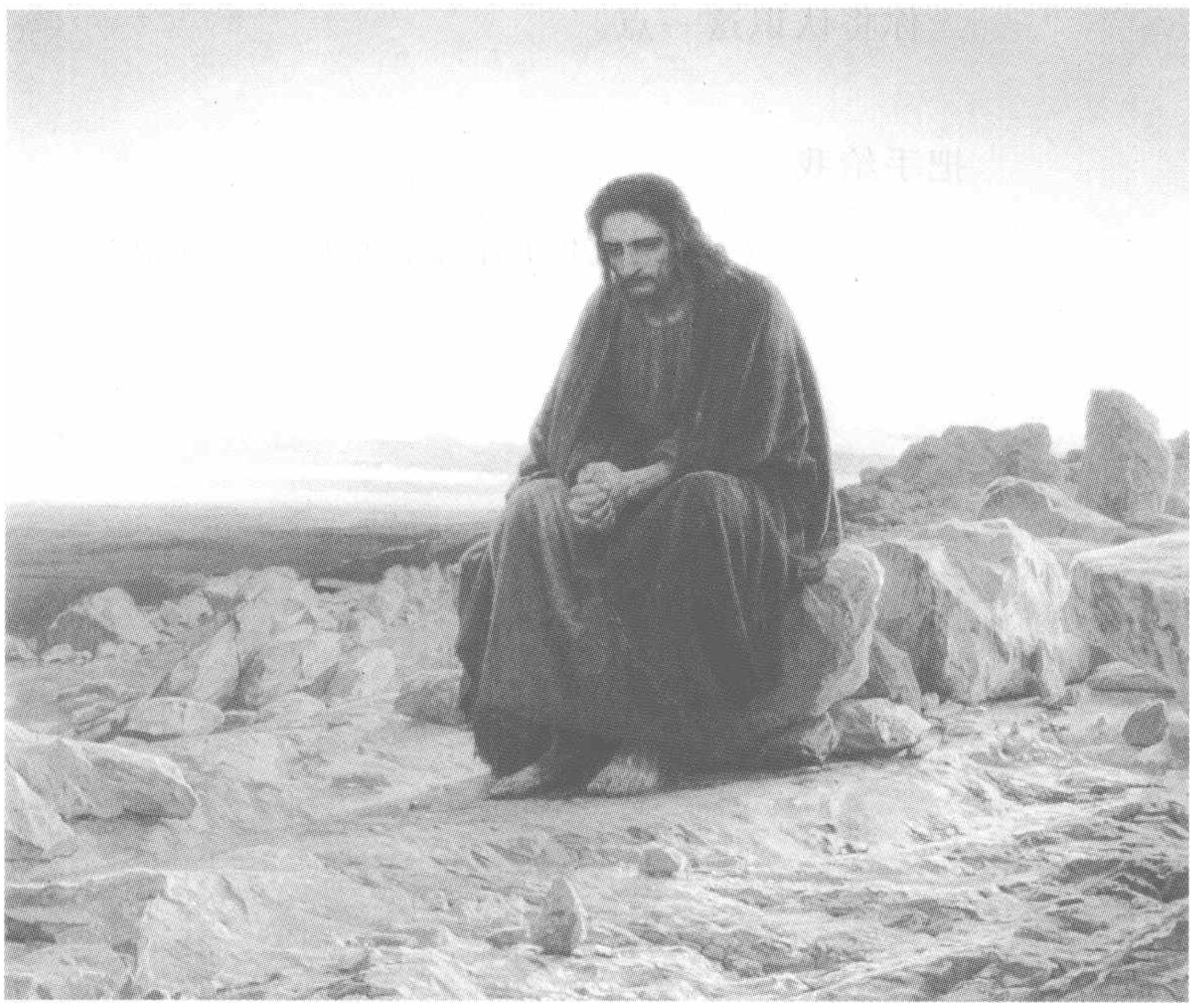
上帝在成熟。

（一八九九年九月二十二日，柏林-施马尔根多夫）

28.

上帝对每个人说话，只是在他造出它之前，
然后他沉默着带它从黑夜走出。
但话语，在每个开始之前，
都是这些阴霾似的话语：
被你的思考遣送出来，
一直走到你的渴望的边缘；
给我衣服。

在万物后面成长着像火灾，
你的影子好张开来
永远完全把我覆盖。



荒漠中的基督(1872)　[俄]克拉姆斯科伊　绘

让一切为你发生：美与恐怖。
人只需走下去：没有任何感觉最遥远。
让你别同我分开。
你称之为生活
的土地近在眼前。

凭借他的诚挚
　你将认识这一点。

把手给我。

（一八九九年十月四日，柏林-施马尔根多夫）

绿原　译

关于参诣圣地

37.

世上的王侯们都已衰老
却一个继承人也没有。
儿子们个个短寿，
苍白的女儿们饮泣幽幽
把破损的王冠交给强暴。

暴民们把它们砸成齑粉，
时髦的世界主人
用火把它们熔成机器，
隆隆然服务于他的意志；
可幸运不和它们在一起。

矿苗有怀乡病。它会
离开造币厂和工作台，
它们教它一种寒伧的生活。
它将从工厂从钱柜
返回到那被打开
的大山的脉络，
大山将在它身后重新关闭。

（一九〇一年九月二十日，韦斯特尔威德）

绿原　译

38.

一切将再变得巨大而惊人
陆地朴素，水有皱纹，
树木巍峨，城墙矮小如侏儒；
而在山谷里，多姿而强盛，
是一个牧人和农夫的民族。

也没有教堂，把上帝紧抱
如一个逃亡者，又把他悲悼
如一个被捕的受伤的动物，——
房屋对于叩门求进者不胜殷勤
而在一切交往中，在你身我身，
都有一种无尽牺牲的情素。

没有彼岸，不向那边望去，
只有渴望，渴望在尘世练习侍候，
连死亡也不去加以亵渎，
以便对它的双手不再生疏。

（一九〇一年九月二十日，韦斯特尔威德）

绿原　译

秋　日

主啊，是时候了。夏日曾经很盛大。
把你的阴影落在日晷上，
让秋风刮过田野。

让最后的果实长得丰满，
再给它们两天南方的气候，
迫使它们成熟，
把最后的甘甜酿入浓酒。

谁这时没有房屋，就不必建筑，
谁这时孤独，就永远孤独，
就醒着，读着，写着长信，
在林荫道上来回
不安地游荡，当着落叶纷飞。

（一九〇二年，巴黎）

冯至　译

豹

——在巴黎植物园

它的目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆，
千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，
在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起——
于是有一幅图像浸入，
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。

（一九〇三年）

冯至　译

秋

落叶了，仿佛从那遥远的空中，
好似天国里的花园都已凋萎，
枯叶摆着手，不情愿地往下落。

在一个个夜里，沉重的地球
也离开了星群，落进了寂寞。

我们大家都在坠落。这只手
也在坠落。瞧：所有人全在坠落。

可是有一位，他用自己的双手
无限温柔地将这一切的坠落把握。

（一九〇二年九月十一日，巴黎）

杨武能 译

少女的祈祷

瞧，我们的白昼是这般委屈，
夜晚呢又充满恐惧，
在木然的白色的不安里，
我们走向你，红色的蔷薇。

玛丽亚，你一定得待我们温柔，
因为我们是从你血液中出生，
而且仅仅只有你了解
我们的渴望的毒刺。

你自己的心不也是一样，
能感觉到处女的忧郁？
它像圣诞节的白雪般冰冷，
却又是一朵火焰、一朵火焰……

陈敬容　译

我爱我生命中的晦冥时刻……

我爱我生命中的晦冥时刻，
它们使我的知觉更加深沉；
像批阅旧日的信札，我发现
我那平庸的生活已然逝去，
已如传说一样久远，无形。

我从中得到省悟，有了新的
空间，去实践第二次永恒的
　　生命。

有时，我像坟头上的一棵树，
枝繁叶茂，在风中沙沙作响，
用温暖的根须拥抱那逝去的
少年；他曾在悲哀和歌声中
将梦失落，如今我正完成着
　　他的梦想。

杨武能　译

主啊,你是邻居……

主啊,你是邻居。如果在夜晚
我用震耳的敲门声把你吵醒,这样做
仅只意味着我听不到你的喘息
我明白:你是孤独的。
你应该喝点什么,难道那里没有人
在黑暗中摸索着,把饮物递给你。
我一直在谛听。虽然传来的气息微弱
我知道自己在接近。

在我们中间横竖着一堵窄墙
从你的或我的唇中呼出的召唤
凭借纯粹的机缘
将它推倒
那一切全无声息

这堵墙由你的影像筑成。

它竖在你面前,像你的名字一样抓住你,
我身体里的光焰炽亮
我知道那是你正走过我的灵魂深处,
炫目的光焰弥散。
转瞬间,我的感官被你离弃
变成瘸子,接着走向那没有归宿的路。

臧棣　译

黑暗啊,我的本原……

黑暗啊,我的本原,
我爱你胜过爱火焰,
火焰在一个圈子里,
发光,因此给世界加上了
界限,出了圈子
谁还知道有火焰。

然而,黑暗包罗万象:
物件、火焰、牲畜和我,
以至于一切的一切,
还有人类与强权——

很可能:一种伟大的力
正在我近旁萌动,繁衍。

我信仰黑暗。

杨武能 译

我正是你渴念的人……

我正是你渴念的人。你难道没有听见
用焦急的感觉，我不顾一切地指认你？
现在我的感受已插上翅膀，拍动，
围绕着你的容颜飞旋。
正是在此，我的精神穿着寂静的盛装
挺立在你面前——噢，你难道看不见？
在你的一瞥中，难道我的祈祷
还没有像五月的树木一样丰茂？

梦想家，我就是你的梦啊。
但愿你会惊醒，我就是你的意愿，
光彩照人的主啊，我衍变成
一座天体，高悬，沉寂，就像群星
听任神奇的时间之城在下面延伸

臧棣　译

我们全都是匠人……

我们全都是匠人：要么是学徒，师傅，
要么是大师。是我们建造你这巍峨的教堂。
偶尔，会有一位神色严峻的旅人
走向我们，像一束耀眼的光
让众多匠人的心灵惊悚不已，
他向我们传授了一种新的技艺。

我们爬上摇晃的脚手架，
我们重重地挥舞手中的铁锤。
直到闪亮的、洞悉一切的时光
那爱抚的翅羽掠过我们的前额。
欢呼来自你，像风来自大海

铁锤的击打响声四起，
并在群山中延宕成起伏不断的回声。
黄昏时刻，晦暗最终将你淹没：
惟有你分明的轮廓渐渐渗透到我的内心。

主啊，你深远旷大。

臧棣　译

如果我死去……

如果我死去，主啊，你怎么办？
如果我，你的水罐，碎裂，毁坏？
如果我，你的琼浆，变质，蒸干？
我是你的服饰，是你经营的手工艺品，
失去我，也就失去了你存在的意义。

没有我也就没有家园，你所需要的
亲切、温暖和甜美被夺走。
我是你的凉鞋：当我丢失，
你疲乏的双脚只能赤裸地行走。

作为你厚实的披风，我将坠脱。
你的目光滞留在我的双颊
把它当成枕头倚着，接着又去索寻
却一无所获。我能奉献的安慰——
仅是死亡，就像落日的余晖黯淡
消散在陌生的星星那冰冷的怀抱里。

主啊，你还能做什么呢？我忧心忡忡

臧棣　译

你曾喊出的第一个字……

你曾喊出的第一个字是:光。
从此,时间诞生。你随即沉默了很久。
人是你说出的第二个字,它令人惊恐,
(它的话音依然将我们遮蔽在夜色深处)
接着又是沉默。你再次酝酿要说出的东西。

但我就是那个从未听你说到过的第三个字。

我经常在夜晚祈祷:只用手语
而不用言语,祈祷会悄然生长
神圣的精神在祈祷者的梦想中游荡
在他缄默的表情中,丰盈的静寂
蓄积着,以便我们能站在山巅认出它

你理应是掩体,我们用它抵御
那恶劣的、亵渎不可言说的奥秘的嘲笑。
就在伊甸园,夜色降临:
你是带着号角的守护者,
号角被吹响,众生开始学会说话。

臧棣 译

挖去我的眼睛……

挖去我的眼睛，我仍能看见你，
堵住我的耳朵，我仍能听见你；
没有脚，我能够走到你身旁，
没有嘴，我还是能祈求你。
折断我的双臂，我仍将拥抱你——
用我的心，像用手一样。
钳住我的心，我的脑子不会停息；
你放火烧我的脑子，
我仍将托负你，用我的血液。

杨武能　译

村子里立着最后一幢屋……

村子里立着最后一幢屋，
那么孤单，像世界的最后一幢屋。

大路缓缓地延伸进黑夜，
小小的村子留不住大路。

小村子只是一条道道，
夹在两片荒原间，畏怯地，
神秘地，大道代替了房前的小路。

离开村子的人将长久漂泊，
也许，还有许多人会死在中途。

杨武能　译

你 是 未 来……

你是未来。盛大的日出染红
永恒那一望无垠的平原
你是黎明，当时间的暗夜逃走
你是露水，是早晨的鸟鸣，是处女
陌生人兼母亲，你是死亡。

你出身于命运的变幻的形象
耸立在漫长的孤寂中，
既没有受到哀悼，也没有受到欢呼，
像一片原始森林，你远离修辞。

你是万物深刻的缩影
紧闭的唇中含着生存的奥秘，
你以不同的方式向人们展示自己：
对于船，你是港湾——对于陆地，你是船。

臧棣　译

悲　　歌

啊如何一切都远远地
长久地离开了我。
我相信赐给我光线的
辉煌的星斗，
已经死去了几千年，
我相信在小船
过渡的当中，
我听人说起些可怖的事情。
在屋里一座钟
敲了……
在哪间屋子里？
我真想摆脱我的心灵
步出到高天之下，
我真想祈祷。
而在所有的星斗中间
总会有一个还存在。
我相信我能确知
哪一个孤独无倚赖
仍然在空中栖迟，
哪一个如一座白的城
尚立在天心光芒的尽处……

吴兴华　译

在夜的边缘

我的斗室和醒于
入夜大地之上的
这片广阔地带
是二而一的。我是一根弦，
绷在嗡嗡作响的
宽广的共振之上。

万物是提琴的躯干，
充满咕咕哝哝的黑暗；
里面有女人的哭泣入梦
里面有整个家族的恼怒
动弹在睡眠中……
我会像
银铃似的战栗：然后一切
将在我下面震颤，
而迷途于万物者
将追求光源，
它从我的舞蹈的音响
（天空为之沸腾）
通过狭窄的憔悴的缝隙
坠入无边的
古老的
深渊……

绿原　译

预　感

我像一面旗被包围在辽阔的空间。
我觉得风从四方吹来，我必须忍耐，
下面一切还没有动静：
门依然轻轻关闭，烟囱里还没有声音；
窗子都还没颤动，尘土还很重。

我认出了风暴而激动如大海。
我舒展开又跌回我自己，
又把自己抛出去，并且独个儿
置身在伟大的风暴里。

陈敬容　译

严重的时刻

此刻有谁在世上某处哭，
无缘无故在世上哭，
在哭我。

此刻有谁夜间在某处笑，
无缘无故在夜间笑，
在笑我。

此刻有谁在世上某处走，
无缘无故在世上走，
走向我。

此刻有谁在世上某处死，
无缘无故在世上死，
望着我。

陈敬容　译

诗 人 之 死

他躺着,头靠高枕,
面容执拗而又苍白,
自从宇宙和对宇宙的意识
遽然离开他的知觉,
重新附入麻木不仁的岁月。

那些见过他活着的人们
不知他原与天地一体,
这深渊、这草原、这江海
全都装点过他的丰仪。

啊,无边的宇宙曾是他的面容,
如今仍奔向他,将他的眷顾博取,
眼前怯懦地死去的是他的面具,
那么柔弱,那么赤裸,就像
绽开的果肉腐烂在空气里。

杨武能　译

死　　神

这儿伫立着死神，无托盘的瓷杯中
一味淡青色的煎剂。
瓷杯站在手背上，这
奇特的位置。从施釉的弧形摆动中，
杯柄的裂缝清晰可辨。
积满灰尘。还有："希——望"
这瓷柄的上缘磨损的字迹。
这是饮用这饮料的人，
过去进早餐时读一下的。

这最终要以毒药吓跑的
究竟是些怎么样的人?
倘若不去吓他们，他们是否还留在此地?
他们是否在这里迷恋着包孕重重障碍的食品?
必须取出他们坚硬的现存性，
就像拿掉他们嘴里的假牙齿。
于是他们说话口齿不清，口齿不清……
…………
啊，一次从桥上看清了
星辰坠落——
不忘记你。站立这吧!

魏育青　译

爱　　神

面具！面具！灼瞎厄洛斯的眼睛。
谁能忍受他那光芒四射的脸庞，
当他打断春天演奏的序曲
就像夏至一样。

宛如聊天闲谈时气氛骤变，
变得严肃……不知什么在叫嚷，
他把难以言状的敬畏
像神庙内堂一样罩在交谈者头上。

啊，完了，啊，一下子完了！
神祇们快速拥抱。
生命转折，命运诞生，
内心中一股源泉泪水直淌。

魏育青　译

回　忆

无限地扩大着自己的生命，
你等待又等待这独一无二的瞬间；
这个伟大而充满预见的时刻，
这些石头的觉醒。
从深渊向着你迫近。

金色棕色的书籍，在阴影中
一一从书架上隐去；
你想起那些游历过的地方，
想起那些景色、那些
妇女，和她们的衣裳。

忽然你省悟了：对，就是那边。
你挺身起立，在你面前
仿佛从往昔的某个远方
升起了忧虑、意象和祈祷。

陈敬容　译

关于贫穷与死亡

40

说不定，我穿过沉重的大山
走进坚硬的矿脉，像矿苗一样孤独；
我走得如此之深，深得看不见末端
看不见远方：一切近在眼前
一切近物都是石头。

我在悲痛中浑浑噩噩，——
于是这庞大的黑暗把我变小；
可你就是它：冲进去，看这一着：
你的整个手就会碰到我
我会碰到你以我的整个呼叫。①

（一九〇三年四月十三日，维亚雷焦）

42.

把我当作你辽阔地带的看管，
把我当作倾听石头的人，
给我眼睛来浏览
你的海洋的寂寞心情；

---

① 本篇系根据一次前往维亚雷焦的火车旅行的记忆写成。

让我为江河的流动陪伴
从两岸的大叫大喊
深入到黑夜的声音。
送我到你荒凉的土地①，
有遥远的风从中吹起，
那儿庞大修道院如悬崖峭壁
围着尚未活过的生命直立。
我愿在那里与朝圣者交游，
不再因错觉而离开
他们的声音和形影，
并愿跟在一位盲老人身后
去走无人认识的路程。

（一九〇三年四月十四日，维亚雷焦）

50.

因为贫穷是一片从内部发出的灿烂光辉……②

（一九〇三年四月十七日，维亚雷焦）

51.

你是穷人，你是一文不名者，
你是无处存身的石头，
你是被扔掉的麻风，
摇着拨浪鼓在城郊漫游。

因为你一无所有，穷得像风，

---

① 这一节暗示作者的俄国之旅。

② 原系一首诗被删一节的第一行。里尔克在一九〇七年十月三日致克拉拉信中写道，这一行除了指天主教方济各会创始人、意大利修道士阿西西的圣方济各（1182—1226）外，还指艺术家凡·高，尤指他的作品和身世。参阅下一首注释。

荣誉简直遮不住你的裸露；
　一个孤儿的破衣烂衫
　要更华丽些，毕竟是点财物。

　你穷得像一个胚胎的力量
　在一个少女身上，她乐于把它保养
　并按住自己的腰部，它几乎窒息
　她的妊娠的第一阵呼吸。
　你穷，穷得像春雨
　幸福地落在城市的屋顶上，
　像囚犯在不见天日的囚室里
　所怀抱的一线希望。
　还像住在特别病房里的
　幸运的病人；像铁轨上的花朵
　在旅途的狂风中穷得那么惨；
　像手，人们用它捂脸哭泣，那么可怜……
　于是冻僵的鸟群对你算什么，
　一条成天不吃东西的狗算什么，
　自我消失对你算什么，
　作为俘虏被人忘却的
　动物之无声的长久的悲哀又算什么？

　夜间收容所里所有的穷人们
　他们对你和你的艰苦又算什么？
　他们只是小小石头，不是磨臼，
　但他们还是磨出了一点点面包。

　而你却是最深刻的一文不名者，
　把脸孔藏起来的乞丐；
　你是贫穷所有的伟大的玫瑰，
　是从黄金变成阳光的

永恒的嬗变。

你是悄然无声的无家可归者，
再也不回到世界上去：
任何需要都太大太难。
你在暴风雨中号哭。你是一架
竖琴，使每个演奏者粉身碎骨。①

（一九〇三年四月十八日，维亚雷焦）

54.

穷人的房屋像一个祭坛圣龛，
里面永恒变成了菜肴，
黄昏来临时它悄悄
回到自身绕了一个大圈，
缓缓进入自己余音袅袅。
穷人的房屋像一个祭坛圣龛。

穷人的房屋像孩子的手。
它不拿成人所要的东西；
只拿一只昆虫长着螯，
从小溪冲来的圆石头，
流的沙，发声的贝壳；
它悬挂着像一副天平
连同小盘久久颤摇，
说出最轻微的领受。
穷人的房屋像孩子的手。

① 本篇是对天主教方济各会创始人、意大利修士圣方济各（1182—1226）的一篇颂歌，他为了传教，甘心过极度贫困的生活。诗中一些形象描写大都来自他的传记，里尔克曾读过他的传记的德译本。有的研究者指出，其中还有一部分是画家凡·高的素描，和作者本人在巴黎的生活体验。

穷人的房屋还像地球：
一个未来水晶的碎片，
时明时暗在坠落的疾逝中；
穷得像一个马厩的温暖的贫穷，——
但到夜晚：那时它便是一切，
一切星星都从它闪烁而出。

（一九〇三年四月十九日，维亚雷焦）

绿原　译

Pietà*

而今我的苦难受够了，它说不出地
充塞着我。我呆望着，像石头的
内心呆望着。
我麻木不仁，只知道一件事情：
你长大了——
……长大了，
作为伟大的痛苦
完全超出
我的心框之外。
而今你横躺在我怀里，
而今我再也生不出
你来。

（一九一二年一月十五至二十二日，杜伊诺）

* 意大利语：本义为“怜悯”，泛指圣母马利亚膝上抱着基督尸体的图画或雕像。本篇6—12行见于一九一一年十一月份的一份草稿，题目为《阿奎雷雅大教堂的Pietà》。



哀悼基督　[意]米开朗琪罗　作

橄 榄 园

他从灰暗的簇叶下走来，
一身灰暗如同这座橄榄园；
他把盖满了灰尘的额头
埋进满是尘垢的灼热的双手。

这是在一切之后。这是终点。
既然快要失明了，此刻我必须离开，
你①为何像这样情愿，我得说
你存在，但我不复能将你找见。

我再也找不到你，你不在我心头，不在。
不在别人心头。也不在这岩石里面。
我再也找不到你。我孤独无依。

我独自担负着人类的苦难，
那是由于你，我曾经应许。
但你并不存在。啊，莫名的羞惭……
然后听说：有一位天使到来。
为何是一位天使？哎？那里黑夜
漠然地在树林里舒展枝叶。
信徒们睡梦中激动起来。
为何是一位天使？哎，那是黑夜。

① 原诗“你”字全用大写。

正在到来的夜晚并没有什么特殊，
上百个同样的夜晚在那儿消逝。
狗都在睡觉，石头都躺倒，
哎，一个愁惨的夜晚，任何一个夜晚，
等待着黎明再一次降临。

因为天使们的到来并非由于这样的恳请，
而黑夜也不会又幽暗又光明。
为一切而舍弃自己的人只好让人放逐，
他们被自己的父亲所抛弃，
母亲的心啊对他们也关闭。

陈敬容　译

Pietà*

耶稣，我又看见你的双足，
当年一个青年的双足，
我战兢兢脱下鞋来洗濯；
它们在我的头发里迷惑，
像荆棘丛中一只白色的野兽。

我看见你从未爱过的肢体
头一次在这爱情的夜里。
我们从来还不曾躺在一起，
现在只是被人惊奇，监视。

可是看啊，你的手都已撕裂——
爱人，不是我咬的，不是我。
你心房洞开，人们能够走入：
这本应该只是我的入口。

现在你疲倦了，你疲倦的嘴
无意于吻我苦痛的嘴——
啊，耶稣，何曾有过我们的时辰？
我二人放射着异彩沉沦。

（一九〇六年，巴黎）

冯至　译

* 在西方雕刻绘画中表现耶稣死后他的母亲马利亚十分悲痛的情景，叫做 pietà。这类作品中有时除马利亚和已死的耶稣外，还有其他的人，其中最常见的是马利亚·马格达雷娜（中文《新约》译为“抹大拉的马利亚”）。这首诗写的是马利亚·马格达雷娜对耶稣的热爱。

一个妇女的命运

像是国王在猎场上拿起来
一个酒杯、任何一个酒杯倾饮——
又像是随后那酒杯的主人
把它放开，收藏，好似它并不存在：

命运也焦渴，也许有时拿动
一个女人在它的口边喝，
随即一个渺小的生活，
怕损坏了她，再也不使用，

放她在小心翼翼的玻璃橱，
在橱内有它许多的珍贵
（或是那些算是珍贵的事物）。

她生疏地在那里像被人借去
简直变成了衰老，盲瞶，
再也不珍贵，也永不稀奇。

（一九〇六年 巴黎）

冯至 译

大 教 堂*

在那些小城里，四周
蹲着破旧房屋像一个集市，
集市突然不胜惊恐地瞥见它，
便关闭了货摊，紧紧关闭而又缄默，

叫卖小贩静下来，鼓声停下来，
用仓皇的耳朵向上倾听着——
这时它镇定如常，立于其扶壁①之
破旧起皱的大氅里，
对房屋一无所知：

在那些小城里你可见到
大教堂大得如何与其
环境不相称。它的诞生
凌驾一切而继续前进，好像十分
接近地继续超越吾人生命的目光，
仿佛其余一切都没有发生；仿佛
这就是天命，是无可计量地堆集在里面
变成石头，注定永远存在下去的这个，
而不是那个，不是在下面阴暗的街道上
偶然起个随便什么名字

---

* 本篇并无实指，只是一般地表现城市的日常喧嚣与大教堂的沉着冷静的鲜明反差。但从里尔克的艺术眼光来看，与上帝交往的大教堂首先作为艺术品而高出于平凡生活之上。

① 指撑托并加固教堂高墙的支柱或扶壁。

让人叫着，有如穿红着绿的孩子
以及小贩作为围裙穿着的那个。
因为诞生就在这基础之中，
力量和冲击就在这高耸之中
而爱则如酒与面包无处不在，
入口处充满了爱的悲叹。
生命在时钟的敲击中踌躇不前，
而在那些充满断念突然不再
攀登的钟楼里，正是死亡。

（一九〇六年七月一日前后，巴黎）

绿原　译

圣塞巴斯蒂昂*

他站着像一座斜倚雕像；全然
为巨大的意志所支持。
恍恍惚惚像母亲抚慰孩子，
又紧束于自身像一只花环。

于是羽箭来了：一根又一根
仿佛喷自他的腰间，
铁似的震颤于未嵌入的末端。
但他黯然微笑，了无伤痕。

只是偶然涌出一阵悲哀，
两眼才痛苦地裸露出来，
直到它们拒却某种卑劣，
又仿佛它们不屑地放开
一件美丽事物的毁灭者。

（一九〇五至一九〇六年冬，巴黎-默东）

绿原　译

---

* 圣塞巴斯蒂昂（1554—1578），天主教圣徒，葡萄牙国王（1557—1578），约翰三世之子，在一次讨伐北非穆斯林的战役中为弓箭射死而殉教。本篇咏文艺复兴时期威尼斯画家保罗·委罗内塞（1528—1588）的名画，现存卢浮宫。据说第一行为该画所印证，表现了作者非凡的视觉敏感。

夏 雨 以 前*

游苑里一下子从一片绿
不知一点什么被带走；
人们感觉它走近了窗口
肃静无声。只是热切而急剧

从树丛响起了雨哨，
不禁想起希罗尼摩斯①一幅：
猛然升起某种孤独与懊恼
从这一阵声音里，倾盆大雨

亦将耳闻。我们随即匆匆
离开大厅墙壁连同上面的挂图，
免得它们把我们的谈话听见。

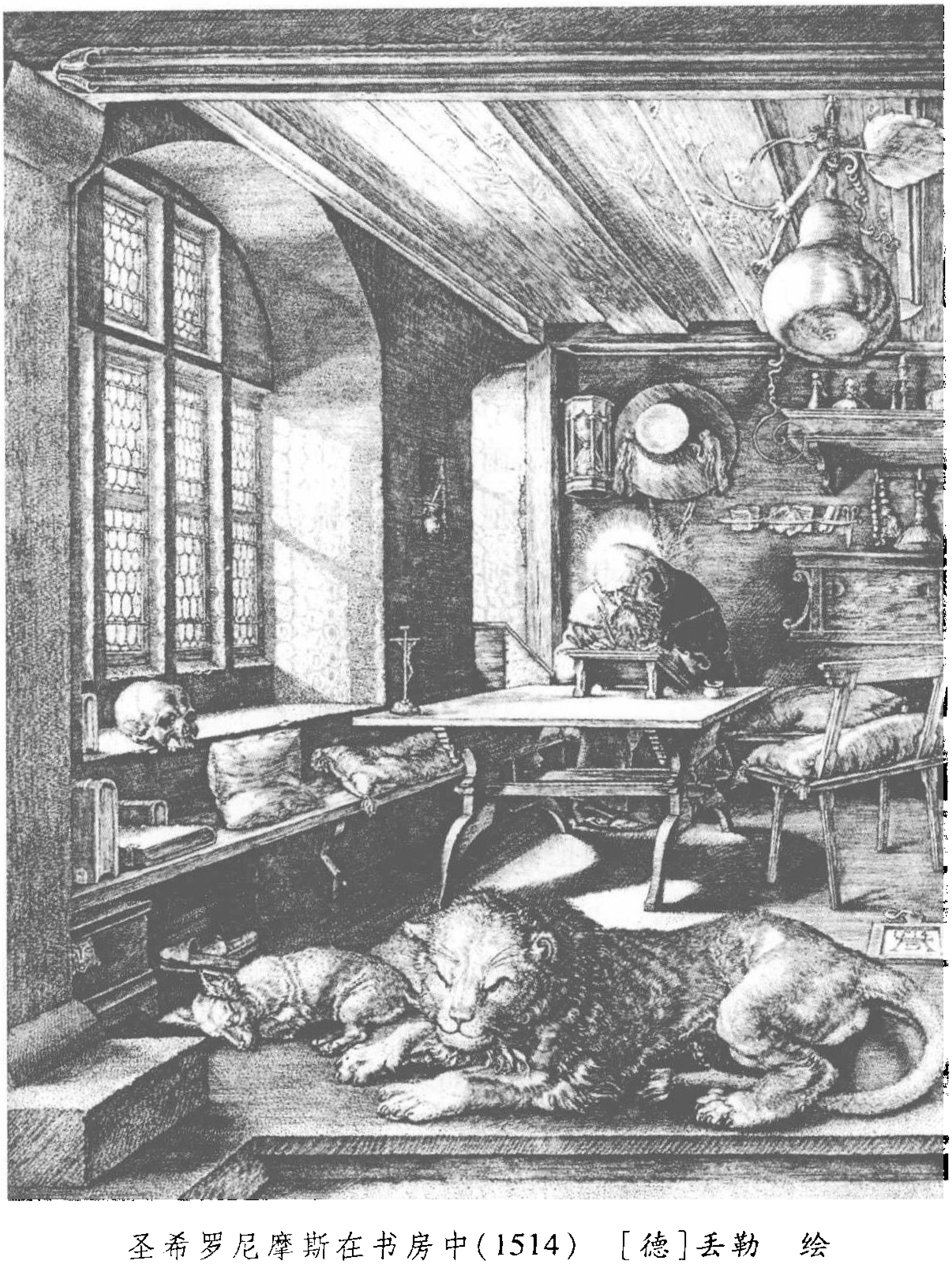
褪色的桌毯反映出
下午隐隐约约的光线
人们在其中敬畏如儿童。

（一九〇六年七月初，巴黎）

---

* 一九〇六年五月三十一日，天气晴朗，里尔克曾偕友人参观巴黎以北的尚蒂伊城堡庭园，诗中“游苑”和“大厅”即该堡一部分。次日大雨滂沱，里尔克曾在致友人信中想象过大雨对于昨日明媚阳光下的灿烂景致的影响。本篇反映并综合了经验和想象，描写了夏雨以前的细致变化。

① 希罗尼摩斯（330—420），德国天主教神父，曾译《圣经》。“孤独与懊恼”指他既是隐修士，奉行苦行主义，同时欢喜争辩一些信仰事物，富于好斗性。此处可能由丢勒的一幅希罗尼摩斯画像受到启示，故云“希罗尼摩斯一幅”。



圣希罗尼摩斯在书房中(1514) [德]丢勒 绘

爱的歌曲

我怎么能制止我的灵魂，让它
不向你的灵魂接触？我怎能让它
越过你向着其他的事物？
啊，我多么愿意把它安放
在阴暗的任何一个遗忘处，
在一个生疏的寂静的地方，
那里不再波动，如果你的深心波动。
可是一切啊，凡是触动你的和我的，
好像拉琴弓把我们拉在一起，
从两根弦里发出“一个”声响。
我们被拉在什么样的乐器上？
什么样的琴手把我们握在手里？
啊，甜美的歌曲。

（一九〇七年，卡卜里）

冯至 译

孤　独　者

不：我的心将变成一座城楼
我自己将在城楼的边缘停歇：
那里别无长物，仍是悲愁
与无言，仍是大千世界。

还有一件东西留在广漠空间，
变暗下来重又变亮，
最后还有渴望的脸孔一张，
被摈弃后变得烦躁不安，

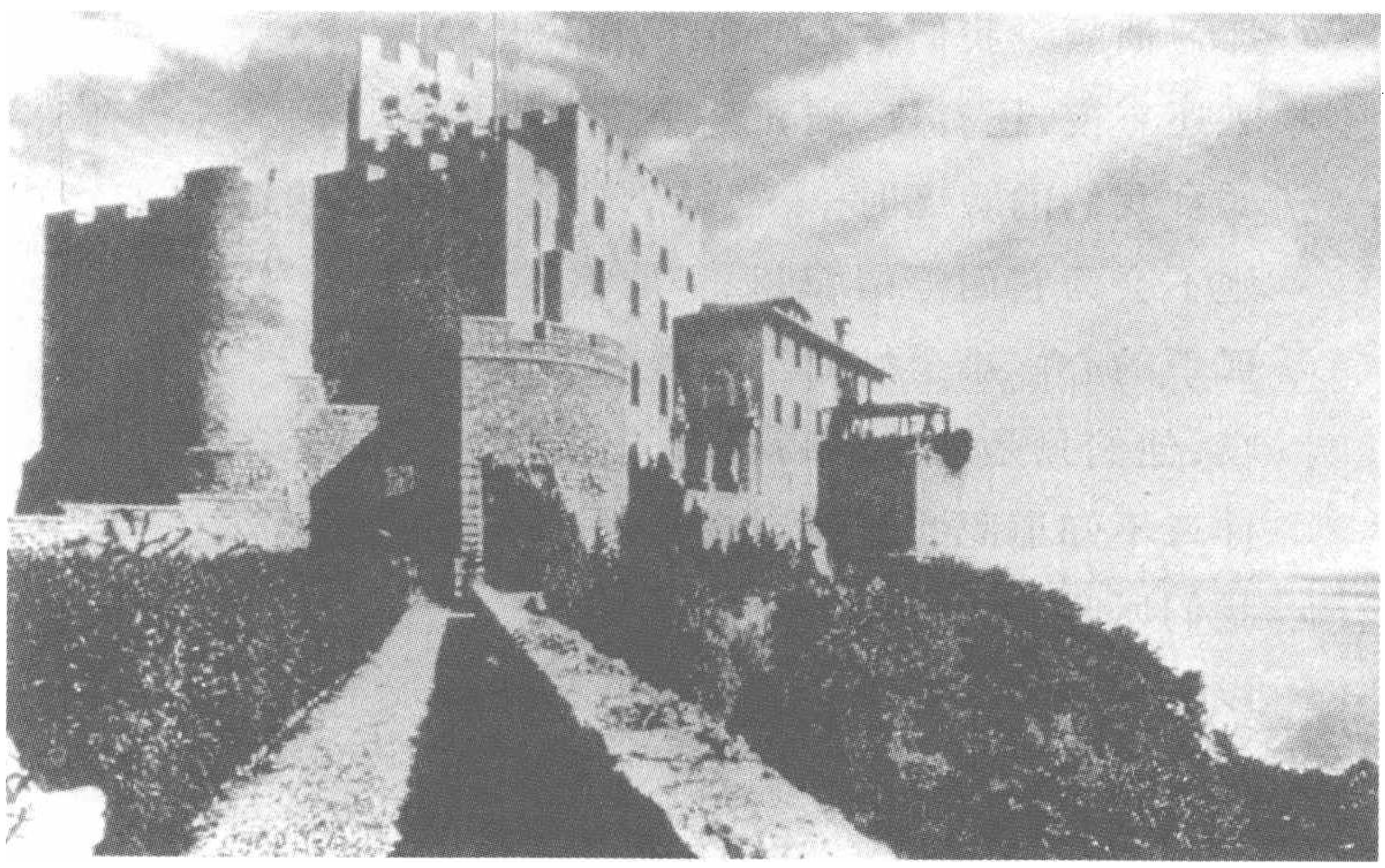
最远还有一张脸孔是石头做成，
甘于承受其内部的重量，
而悄然使之毁灭的远方
却强迫它日趋神圣。

（一九〇七年八月中旬，巴黎）

绿原　译

杜伊诺哀歌

为马利·封·屠恩与塔克西斯–霍恩洛厄
侯爵夫人所有



杜伊诺城堡

第　一　首

如果我哭喊,各级天使中间有谁
听得见我？即使其中一位突然把我
拥向心头;我也会由于他的
更强健的存在而丧亡。因为美无非是
我们恰巧仍然能够忍受的恐怖之开端,
我们之所以惊羡它,则因为它宁静得不屑于
摧毁我们。每一个天使都是可怕的。

于是我控制自己，咽下了隐约啜泣之
诱唤。哎，还有谁我们能
加以利用？不是天使，不是人，
而伶俐的牲畜已注意到
我们并不十分可靠地安居在
这被阐释的世界里。也许给我们留下了
斜坡上任何一株树，我们每天可以
再见它；给我们留下了昨天的街道
以及对于一个习惯久久难改的忠诚，
那习惯颇令我们称心便留下来不走了。
哦还有夜，还有夜，当充满宇宙空间的风
舔食我们的脸庞时——，被思慕者，温柔的醒迷者，
她不会为它而停留，却艰辛地临近了
孤单的心。难道她对于相爱者更轻松些吗？
哎，他们只是彼此隐瞒各自的命运。
你还不知道吗？且将空虚从手臂间扔向
我们所呼吸的空间；也许鸟群会
以更诚挚的飞翔感觉到扩展开来的空气。

是的，春天需要你。许多星辰
指望你去探寻它们。过去有
一阵波涛涌上前来，或者
你走过打开的窗前，
有一柄提琴在倾心相许。这一切就是使命。
但你胜任吗？你可不总是
为期待而心烦意乱，仿佛一切向你
宣布了一个被爱者[①]？（当伟大而陌生的思想在你

---

① 在一九一〇到一九一四年之间，里尔克完成《布里格随笔》之后，经常表现出对于异性伴侣的渴望。一九一三年十月他在致露·安德烈亚斯-莎乐美的信中说："如果我告诉你，我在鲁昂的寂静的街道上，见到一个女人从我身旁走过，是那么激动不安，以至后来几乎什么也看不见，对什么事情也不能专心，你会相信吗？……"

身上走进走出并且夜间经常停留不去，这时
你就想把她隐藏起来。）
但你如有所眷恋，就请歌唱爱者吧；他们
被称誉的感情远不是不朽的。
那些人，你几乎嫉妒他们，被遗弃者们，你发现
他们比被抚慰者爱得更深。永远重新
开始那绝对达不到的颂扬吧；
想一想：英雄坚持着，即使他的毁灭
也只是一个生存的借口：他的最后的诞生。
但是精疲力竭的自然却把爱者
收回到自身，仿佛这样做的力量
再用不到第二回。你可曾清楚记得
加斯帕拉·斯坦帕①，记得任何一个
不为被爱者所留意的少女，看到这个爱者的
崇高范例，会觉得“我也可以像她一样”吗？
难道我们这种最古老的痛苦不应当终于
结出更多的果实？难道还不是时候，我们在爱中
摆脱了被爱者，颤栗地承受着：
有如箭矢承受着弓弦，以便聚精会神向前飞跃时
比它自身更加有力。因为任何地方都不能停留。

声音，声音。听吧，我的心，就像只有
圣者听过那样：巨大的呼唤把他们
从地面扶起；而他们却一再（不可能地）
跪拜，漠不关心其他：
他们就这样听着。不是你能忍受

---

① 加斯帕拉·斯坦帕，意大利女诗人，一五二三年生于米兰贵族家庭，受过“精致”教育，二十六岁与年轻的柯拉尔托公爵柯拉尔蒂诺热恋。几年后他往法国为亨利二世而战，遂将她忘却，并与其他女子交往。后来回国，一种责任感使他暂不能公开与他所不爱的女子决裂。她头几年感到幸福，后渐知真相，最后离开了他，重新结婚；他则另觅新欢，并投身宗教以求安慰。一五五四年，女诗人逝世，时三十一岁。关于她和柯拉尔蒂诺的恋爱悲剧，据说有过两百余首十四行诗，里尔克显然从中受到感动。

神的声音，远不是。但请听听长叹，
那从寂静中产生的、未被打断的信息。
它现在正从那些夭折者那里向你沙沙响来。
无论何时你走进罗马和那不勒斯的教堂，
他们的命运不总是安静地向你申诉吗？
或者一篇碑文巍峨地竖在你面前，
有如新近在圣玛丽亚·福莫萨见到的墓志铭。[①]
他们向我要求什么啊？我须悄然抹去
不义的假象，它常会稍微
妨碍他们的鬼魂之纯洁的游动。

的确，说也奇怪，不再在地面居住了，
不再运用好不容易学会的习惯了，
不给玫瑰和其他特地作出允诺的
事物赋予人类未来的意义；
不再是人们在无穷忧虑的双手中
所成为的一切，甚至抛弃
自己的名字，不啻一件破损的玩具。
说也奇怪，不再希望自己的希望。说也奇怪，
一度相关的一切眼见如此松弛地
在空中飘荡。而死去是艰苦的
并充满补救行为，使人们慢慢觉察到
一点点永恒。——但是，生者都犯了
一个错误，他们未免泾渭过于分明。

① 圣玛丽亚·福莫萨是威尼斯的一座著名教堂。里尔克于一九一一年三、四月间逗留威尼斯时曾来过此处，十一月在杜伊诺堡时再次来过。这段轶事有著名天主教神学家罗曼诺·瓜尔迪尼的记载如下："不久以前，我来访这座以其明净而严谨的形式胜过威尼斯其他教堂的教堂，在祭坛右侧附近发现了里尔克可能铭记在心的那块碑文。上云，'我在世为他人而活；死后我并未泯灭，而是在冰凉的石棺中为自己而活。我叫赫尔曼·威廉。弗兰德斯为我哀悼，亚得里亚为我叹息，贫穷把我呼唤。他死于一五九三年十月十六日。'"弗兰德斯是过去欧洲一伯爵领地，现属比利时；亚得里亚是意大利北部一市镇，以亚得里亚海得名。

天使（据说）往往不知道，他们究竟是
在活人还是死人中间走动。永恒的激流总是
从两个区域冲走了一切世代
并比两者的声音响得更高。

他们终于不再需要我们，那些早逝者，
他们怡然戒绝尘世一切，仿佛长大了
亲切告别母亲的乳房。但是我们，既然需要
如此巨大的秘密，为了我们常常从忧伤中
产生神圣的进步——我们能够没有他们吗？
从前在为林诺①的悲悼中贸然响过的
第一支乐曲也曾渗透过枯槁的麻木感，
正是在这颤栗的空间一个几乎神化的青年
突然永远离去，空虚则陷于

现在正迷惑我们、安慰我们、帮助我们的
那种振荡——这个传说难道白说了吗？

（一九一二年二月二十一日，杜伊诺）

第　二　首

每个天使都是可怕的。但是，天哪，
我仍然向你歌唱，几乎致命的灵魂之鸟，
并对你有所了解。托拜阿斯的时日
到哪儿去了，当时最灿烂的一位正站在简朴的大
　门旁，
为了旅行稍微打扮一下，已不再那么可怕了；

---

① 林诺原本是古希腊自然崇拜中的一个神，又指哀悼的化身。其传说多种多样，近乎维纳斯所钟爱的美少年阿东尼斯。据说他是个伟大的音乐家，创造了“林诺之歌”，荷马《伊利亚特》第十八篇曾提及。又据说他由于阿波罗的嫉妒而被杀死，为其死吓得浑身麻木的人们被音乐家俄耳甫斯的歌声重新唤醒了。

(少年面对着少年,他正好奇地向外张望着)[1]
唯愿大天使,那危险的一位,现在从星星后面
向下只走一步,走到这里来:我们自己的心将高高
向上直跳而使我们毙命。你们是谁啊?

早熟的成就,你们是创造的骄子,
一切制作的顶峰,晨曦映红的
山脊,——繁华神祇的花粉,
光的接合,走廊,阶梯,宝座,
本质构成的空间,喜悦构成的盾牌,暴风雨般
迷醉的情感之骚动以及突然间,个别出现的
镜子:它们把自己流出来的美
重新汲回到自己的脸上。

因为我们在感觉的时候蒸发了;哦我们
把自己呼出来又呼开去;从柴焰到柴焰
我们发出更其微弱的气息。这时有人会告诉我们:
是的,你进入了我的血液,这房间,春天
被你充满了……这管什么用,他并不能留住我们,
我们消失在他的内部和周围。而那些美丽的人们,
哦谁又留得住他们?外貌不停地浮现在
他们脸上又消失了。有如露珠从晨草身上
我们所有一切从我们身上发散掉,又如一道蒸腾
　菜肴
的热气。哦微笑,哪儿去了?哦仰视的目光:
新颖、温暖、正在消逝的心之波——;

① 据《伪经》,以色列人托比特被俘到尼尼微之前,曾经留下一笔钱财在一个米太人手里,他觉得自己快死了,便命儿子托拜阿斯去索回来。托拜阿斯去找一个引路人,遇见拉斐尔,这是一位天使,可他不知道,便问道:"你能陪我到拉加斯去吗?你熟悉那地方吗?"天使回答说他熟悉,愿意陪他去。于是两人一起去,年轻人的狗也跟着去。托拜阿斯在这里反映了人与天使的亲密关系,"最灿烂的一位"指天使拉斐尔。

悲哉，我们就是这一切。那么，我们化解于其中的
宇宙空间是否带有我们的味道？天使们是否真正
只截获到他们的所有，从他们流走的一切，
或者有时似乎由于疏忽，其中还剩下一点点
我们的本质？我们是否还有那么些被掺和在
他们的特征中有如孕妇脸上的
模糊影子？他们在回归于自身的
漩涡中并未注意这一点。（他们本应注意到）

如果天使懂得他们，爱者们会在夜气中
交谈一些奇闻。因为看来万物都在
向我们隐瞒。看哪，树木存在着；我们所住的
房屋还立在那儿。我们不过是
经过一切有如空气之对流。
而万物一致对我们讳莫如深，一半也许
出于羞耻，一半出于不可言说的希望。

爱者们，你们相互称心如意，我向你们
询问有关我们的问题。你们伸手相握。你们有所
　表白吗？
看哪，在我身上也可能发生，我的双手彼此
熟悉或者我的饱经风霜的
脸在它们掩护下才受到珍重。这使我多少有
一点感觉。可谁敢于为此而存在？
但是你们，你们在另一个人的狂喜中
不断扩大，直到他被迫向你
祈求：别再——你们在彼此的手中
变得日益富裕有如葡萄丰收之年；
有时你们消逝了，只因为另一个人
完全占了上风：我向你们询问我们。我知道，
你们如此沉醉地触摸，是因为爱抚在持续，

因为你们温存者所覆盖的地方并没有
消失;因为你们在其中感觉到纯粹的
绵延。于是你们几乎向自己允诺了
拥抱的永恒。但是,当你们经受住
初瞥的惊恐,窗前的眷恋
和第一次、仅仅一次同在花园里散步:
爱者啊,你们还是从前的自己吗?当你们彼此
凑近对方的嘴唇开始啜饮——饮了一口又一口:
哦饮者会多么不寻常地规避这个动作啊。
在阿提喀石碑①上人类姿势的
审慎难道不使你们惊讶吗?爱与别离可不是
那么轻易地置于肩头,仿佛是由别的
什么质料做成的,而不是发生在我们身上?记住
　那双手,
它们是怎样毫无压力地歇着,纵然躯干中存在着
　力量。
这些被控制者们由此得知:我们走得多么远,
我们这样相互触摸,这就是我们的本色;诸神则
更强劲地阻挡我们。可这是诸神的事情。
唯愿我们能够发现一种纯粹的、抑制的、狭隘的
人性,在河流与岩石之间有属于我们的
一小片果园。因为我们的心超越了我们
正如当初超越那些人。而我们不再能够
目送它成为令它宽慰的形象,也不能成为
它在其中克己有加的神圣的躯体。

（一九一二年一至二月,杜伊诺）

---

① 阿提喀石碑,古代雅典的墓碑。这块碑上人形审慎的姿势使作者想到,我们不像古希腊人,不能为我们内在生命找到适当的外在象征。一九一二年一月十日,里尔克在给女友露·安德烈亚斯-莎乐美的信中写道:“我相信从前在那不勒斯一块古碑前面,我忽然想到,我决不应以比此处所表现的更粗暴的手势去触摸人……”

第　三　首

歌唱被爱者是一回事。唉，歌唱
那个隐藏的有罪的血之河神是另一回事。
他是她从远方认识的，她的小伙子，他本人
对于情欲之主宰又知道什么，后者常常由于孤寂，
（少女在抚慰情人之前，常常仿佛并不存在，）
唉，从多么不可知的深处流出，抬起了
神头，召唤黑夜从事无休的骚乱。
哦血之海神，哦他的可怕的三叉戟。
哦他的由螺旋形贝壳构成的胸脯的阴风。
听呀，夜是怎样变凹了空了。你们星星，
爱者对被爱者容颜的欢悦难道不是
源自你们么？他不正是从纯洁的星辰
亲切地审视她纯洁的面庞么？

你并没有，唉，他的母亲也没有
使他将眉头皱成期待的弧形。
他的嘴唇弯出丰富的表情，
不是为了凑向你，对他有所感触的少女，不是为了
　你。
你果真认为，你轻盈的步态会那么
震撼他么，你，像晨风一样漫游的你？
诚然你惊吓了他的心；但更古老的惊愕
却在那相撞击的接触中冲入了他体内。
呼唤他吧……你不能完全把他从玄秘的交游中呼
　唤出来。
当然，他想逃脱，他逃脱了；他轻松地安居于
你亲切的心，接受自己并开始自己。
但他可曾开始过自己呢？

母亲，你使他变小，是你开始了他；
他对你是崭新的，你在崭新的眼睛上面
拱起了友好的世界，抵御着陌生的世界。
当年你干脆以纤细的身材为他拦住
汹涌的混沌，那些岁月到哪儿去了？
你就这样向他隐瞒了许多；你使那夜间可疑的
房屋变得无害，你从你充满庇护的心中
将更富于人性的空间和他的夜之空间混在一起。
你并没有将夜光放进黑暗中，不，而是放进了
你的更亲近的生存，它仿佛出于友谊而闪耀。
哪儿都没有一声吱嘎你不能微笑着加以解释，
似乎你早就知道，什么时候地板会表现得……
于是他聆听着，镇静下来。你的出现，温柔地，
竟有许多用途；他的命运穿着长袍踱到
衣柜后面去了，而他不安的未来恰好
配合那容易移动的布幔皱褶。

而他，那被安慰者，躺着时分，在昏然
欲睡的眼睑下面将你的轻盈造型
之甜蜜溶化于被尝过的睡前迷离之中——
他本人仿佛是一个被保护者……可是在内心：谁会
在他内心防御、阻挡那根源之流？
唉，在睡眠者身上没有任何警惕；睡着，
但是梦着，但是在热昏中：他是怎样着手的。
他，那新生者，羞怯者，他怎样陷入了圈套，
并以内心事件之不断滋生的卷须
与模型，与哽噎的成长，与野兽般
追逐的形式交织在一起。他怎样奉献了自己——
　爱过了。
爱过他的内心，他的内心的荒芜，
他身上的这个原始森林，在它缄默的倾覆上面

绿油油地立着他的心。爱过了。把它遗弃了，从自
　己的
根部走出来走进强有力的起始，
他渺小的诞生在这里已经被超越。爱着，
他走下来走进更古老的血液，走进峡谷，
那儿潜伏着可怕的怪物，饱餐了父辈的血肉。而每
　一种
怪物都认识他，眨着眼，仿佛懂得很多。
是的，怪物在微笑……你很少
那么温柔地微笑过，母亲。他怎能不
爱它呢，既然它对他微笑过。在你之前
他就爱过它，因为，既然你生育了他，
它就溶入使萌芽者变得轻飘的水中。
看哪，我们并不像花朵一样仅仅
只爱一年；我们爱的时候，无从追忆的汁液
上升到我们的手臂。少女啊，
是这么回事：我们在我们内心爱，不是一个，一个
　未来者，而是
无数的酝酿者；不是仅仅一个孩子，
而是像山脉废墟一样安息在
我们底层深处的父辈们；而是往昔母辈的
干涸的河床——；而是在多云或
无云的宿命下面全然
无声的风景——这一切都先你一着，少女。

而你自己，你知道什么——，你将
史前时代召遣到爱者身上来。是什么情感
从逝者身上汹涌而上。是什么女人
在那儿恨你。你在青年人的血管中
煽动起什么样的恶人啊？死去的
孩子们希望接近你……哦，轻点，轻点，

给他安排一项可爱的，一项可靠的日课，——把他
引到花园附近去，给他以夜的
优势……
留住他……

（一九一二年初，杜伊诺；一九一三年秋，巴黎）

第　四　首

哦生命之树，何时是你的冬天？
我们并不一条心。并不像候鸟那样
被体谅。被超过了而且晚了，
我们于是突然投身于风中并
坠入无情的池塘。我们同时
领悟繁荣与枯萎。
什么地方还有狮子在漫步，只要
它们是壮丽的，就不知软弱为何物。

但如我们专注于一物，我们就会
感觉到另一物的亏损。敌意是我们
最初的反应。爱者们相互允诺
幅员、狩猎和故乡，难道不是
永远在接近彼此的边缘么。
于是，为了一瞬间的素描
辛苦地准备了一层反差的底色，
好让我们看得见它；因为人们
对我们十分清楚。我们并不知道
感觉的轮廓，只知道从外部使之形成的一切。
谁不曾惶恐地坐在他的心幔面前？
心幔揭开来：布景就是别离。
不难理解。熟悉的花园，
而且轻轻摇晃着：接着来了舞蹈者。

不是他。够了。不管他跳得多么轻巧，
他化了装，他变成一个市民
从他的厨房走进了住宅。
我不要这些填满一半的面具，
宁愿要傀儡。它给填满了。我愿忍受
它的躯壳和铁丝以及外露的
面貌。在这里！我就在它面前。
即使灯火熄灭了，即使有人
对我说：再没有什么——，即使空虚
带着灰色气流从舞台吹来，
即使我的沉默的祖先再没有
一个人和我坐在一起，没有女人，甚至
再没有长着棕色斜眼的儿童①：
我仍然留下来。一直观看下去。

我说得不对吗？你，品尝一下我的、
我的必然之最初混浊的灌注，父亲，
你就会觉得生活对我是多么苦涩，
我不断地长大，你便不断品尝，且忙于
回味如此陌生的未来，检验着
我的朦胧的凝视，——
你，父亲，自你故世以来，常常
在我的希望中为我感到忧惧，
并为我的一小片命运而放弃了
恬静，尽管死者是多么恬静，放弃了
恬静的领域，我说得不对吗？而你们，
我说得不对吗？你们会为我对你们的爱
的小小开端而爱我，可我总是脱离那开端，
因为你们脸上的空间，即使我爱它，

---

① 指作者早逝的堂弟埃贡·封·里尔克，参阅《致俄耳甫斯十四行》第二部第八首。

变成了你们不复存在的宇宙空间……当我高兴
等待在傀儡舞台面前，不，
如此全神关注着，以至最后
为了补偿我的凝望，那边有一个天使
抓起傀儡躯壳，不得不扮角出场了。
天使和傀儡：接着终于演出了。
接着由于我们在场而不断使之
分离的一切团圆了。接着从我们的季节
首先出现整个变化的轮回。于是天使
从我们头上扮演下去。看哪，垂死者们，
他们难道揣测不到，我们在此所完成的
一切是多么富于托词。一切都
不是真的。哦童年的时光，
那时在外形后面不仅只有
过去，在我们前面也不是未来。
我们确实长大了，有时迫不及待
要快些长大，一半是为了奉承
另一些除了长大便一无所有的人们。
而且在我们孤独时我们
还以持久不变而自娱，伫立在
世界和玩具之间的空隙里，
在一个一开始就为
一个纯粹过程而创建的地点。

谁让一个孩子显示他的本色？谁把它
放在星宿之中，让他手拿着
距离的尺度？谁使孩子死
于变硬了的灰色面包，——或者让死
留在圆嘴里像一枚甜苹果
噎人的果核？……凶手是
不难识破的。但是这一点：死亡，
整个死亡，即使在生命开始之前

就那么温柔地被包含着，而且并非不吉，
却是无可描述的啊。

（一九一五年十一月二十二至二十三日，慕尼黑）

第 五 首

献给赫尔塔·柯尼希夫人①

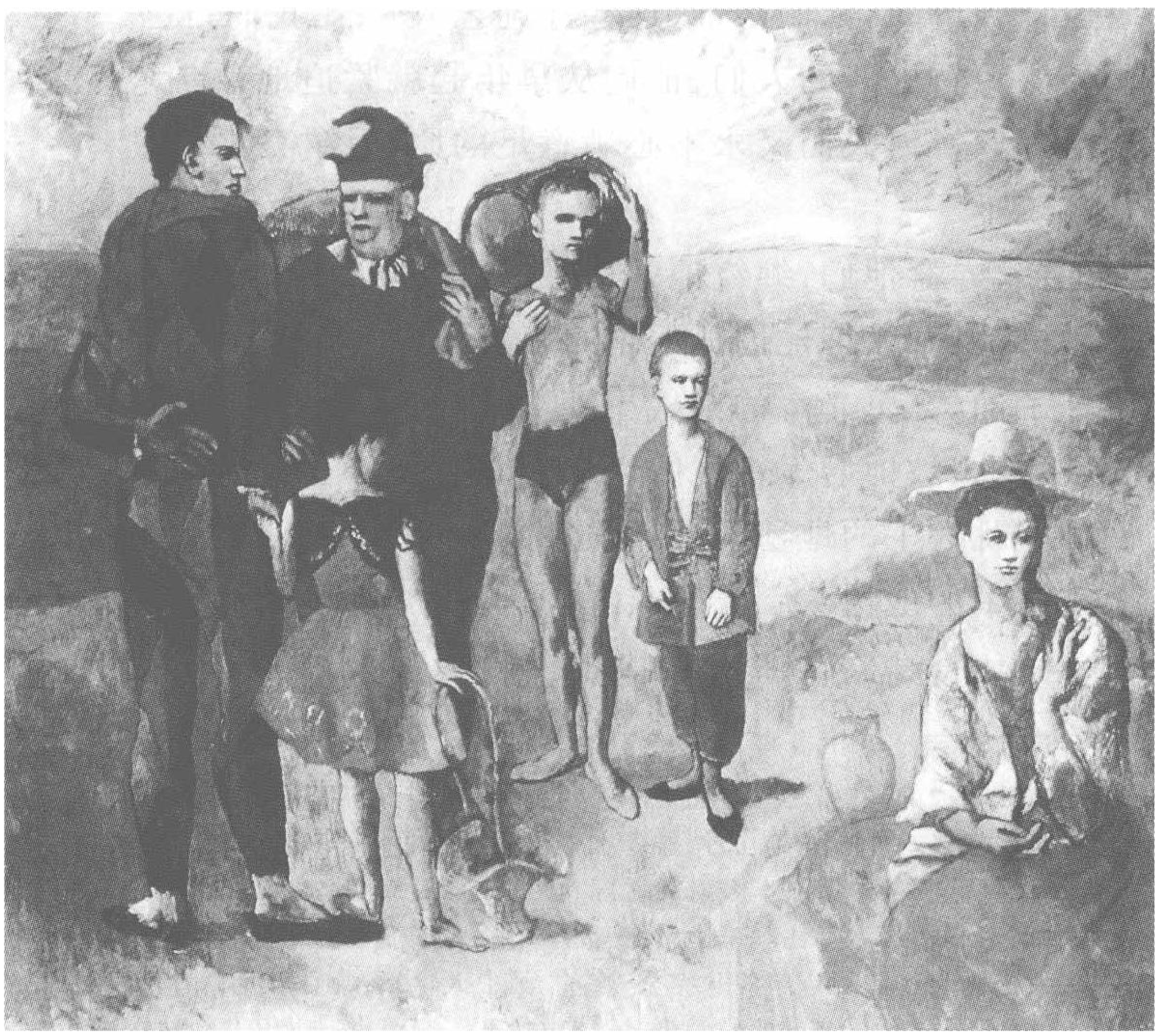
但请告诉我，他们是谁，这些江湖艺人②，比我们自己
还要短暂一些的人们，他们从早年起就紧迫地被一个
不知取悦何人而又永不心满意足的愿望绞榨着？它
　绞干
他们，弄弯他们，缠绕他们，摆动他们，
抛掷他们，又把他们抓回来；他们仿佛从
抹了油的、更光滑的空气里掉下来，掉到
破烂的、被他们无止境的
跳跃跳薄了的地毯上，这张遗失在
宇宙中的地毯。③
像一块膏药贴在那儿，似乎郊外的

---

① 这是最后写成的一首，是为毕加索的一幅画《江湖艺人》而写，并献给画的主人赫尔塔·柯尼希夫人。一九一五年六月，作者在慕尼黑找不着一个适当的住处，便向这位夫人请求，可否在她和她的家人下乡避暑之际，让他在她的韦登马耶大街的寓所暂时借住；夫人答应了，于是他从六月住到了十月，房间墙上挂着毕加索的那幅画。

② 毕加索的画和作者的诗句并非完全对应。画中人物站在画幅中央，看不出他们是刚来还是将去、是开始还是结束他们的表演；诗中的艺人显然是刚刚开始，站在破烂的地毯上，也许是在巴黎市郊，周围有许多观众。画中人从左到右：1. 穿丑角服装的大汉，可能就是诗中“那年轻的男人”，亦即“拍掌示意让人跳下来”的那个人；2. 戴着圆锥形帽、肩上背个口袋的男人，可能就是诗中那个“憔悴的满脸皱纹的举重人”；3. 穿男式游泳裤、肩上有鼓的瘦个子，他在诗中没有出现，他的击鼓任务可能由“只能打打鼓”的举重人代替；4. 以“爱慕”的目光“迎向”母亲的小男孩；5. 他的“颇不慈祥的母亲”；6. 由班主牵着手的小女孩，即诗中戴“流苏”，穿“金属般绸衣”的“亲爱的”。

③ 江湖艺人在他们的表演中和彼此的关系中，有很多地方使里尔克觉得象征了整个人类。他们到处流浪，没有定居，似乎“比我们自己还要短暂”；他们聚集在一块破烂的地毯上，就像人在这不可理解的世界上一样孤单而隔绝。他们从童年起一直到死从事这辛苦的职业，仿佛是某种不可知的意志手中的玩具；他们难能可贵的技巧，既不能给他自己也不能给来来去去如玫瑰花瓣的观众以欢悦。作者从这场空虚的表演中选取出来、作为人的神圣标志送给天使的，只是从泪水中闪现出来的温柔的微笑。



江湖艺人　[西班牙]毕加索　绘

天空撞伤了地球。

而且勉强在那儿

直立着，在那儿被展示着：像几个站在那儿的
词首大写字母……①，甚至那一再来临的手柄，为了
　开心，
又把最健壮的男人滚转起来，有如
强者奥古斯特②在桌上
滚转一个锡盘。

唉，围着这个
中心，凝视的玫瑰③：
开放了又谢落了。围着这个
捣杵，这片为自己的
花粉所扑击的雌蕊，一再孕育出厌恶
虚假之果实，他们自己从不知觉的厌恶，
——以微微假笑的厌恶
之最薄的表面闪闪发光。

那边是憔悴的满脸皱纹的举重人，
他而今老了，只能打打鼓，
萎缩在他庞大的皮肤里，仿佛以前它曾经
装过两个男人，另一个已经
躺在墓地里，这一个却活得比他更久，
耳已聋，有时还不免
错乱，在这丧偶的皮肤里。

---

① 据专家研究，毕加索画中五个立着的艺人共同构成一个大写 D 字的形状。那个穿丑角服装的年轻男子构成左边的一竖，小男孩则是半环形的末端。D 字代表 Dasein（生存）。

② 强者奥古斯特：德国萨克森选帝侯（1670—1733）。为了取悦宾客，他曾用一只手把锡盘捏扁。

③ “中心”指四名（一名妇女除外）杂技演员，他们作为集体被比作“捣杵”，因为他们不断捣击破烂的地毯，又被比作“雌蕊”，而周围观众来来去去有如围着雌蕊的花瓣。此外，“花粉”指灰尘，“虚假果实”指厌倦，果实“表面闪闪发光”指演员和观众的假笑。

但那年轻的，那个男人，他似乎是一个脖颈儿
和一个尼姑的儿子①：丰满而壮实地充塞着
肌肉和单纯。

哦你们，
曾经收到一片
淡淡的哀愁有如一件玩具，在它一次
久久的复元期中……

你，砰然一下，
只有果实知道，还没有成熟，
每天却上百次地从共同
构筑的运动之树②（那比流水还快，在几分钟
之内包括春夏和秋季的树）坠落——
坠落下来又反弹到坟墓上：
有时，在半晌中，一阵爱慕试图
掠过你的脸，迎向你颇不
慈祥的母亲；可那羞怯的
几乎没有试投过的目光，就在你的
表面已经磨损的身上消失了……于是又一次
那人拍掌示意让你跳下来，每当你不断腾跃的
心脏明显感到一阵痛苦之前，你的脚掌
就有了烧灼感，比那痛苦的根源更占先，于是
你的眼里迅速挤出了一两滴肉体的泪水。
虽然如此，却盲目地
出现了微笑……

① 据专家研究，似指里尔克认识的一位葡萄牙尼姑和畸形的德·夏米利公爵所生的私生子。

② 共同构筑的运动之树，指由演员堆成的人树或金字塔。

天使！哦采它吧，摘它吧，那开小花的药草。
弄一个瓶来保存它！把它插进那些还没有
向我们开放的欢悦里；用秀丽的瓮坛
来颂扬它，上面有龙飞凤舞的铭文：
"Subrisio Salrat."①

然后你，亲爱的，
为最诱人的欢乐
悄然忽略的你。也许你的
流苏为你而完美——，
或者在那年轻的
丰满胸脯之上绿色的金属般绸衣
令人感觉无限的奢侈，什么也不缺乏。
你
经常以不同方式放在一切颤动的天平上的
恬静的市场水果
公开地展示在众多肩膀中间。

是哪儿，哦那个地方是哪儿，——我把它放在心
里——，
他们在那里还远不能，还在彼此
脱落，有如试图交尾、尚未正式
配合的动物；——
那里杠铃仍然很重；
那里碟子仍然从它们
徒然旋转的杆子上
摇晃开去……

① 拉丁文："卖艺人的微笑。"这里用"药草"比喻"微笑"，是说让天使把一个微笑装在一个瓶子里，用拉丁文作出标记，放在架子上，像药房里的坛坛罐罐一样。

于是突然间在这艰苦的无何有之乡，突然间在
这不可名状的地方，那儿纯粹的"太少"
不可思议地变成——，转化
成那种空虚的"太多"。
那儿多位数
变成了零。

广场，哦巴黎的广场，无穷尽的舞台，
那儿时装设计师，拉莫夫人①，
在缠绕在编结人间不停歇的道路，
无尽长的丝带，从中制作崭新的
蝴蝶结，绉边，花朵，帽徽，人造水果——，都给
涂上虚假色彩，——为了装饰
命运的廉价冬帽。

…………

天使：假使有一个我们一无所知的处所，在那儿，
在不可名状的地毯上，爱者们展现了他们在这儿
从不能做到的一切，展现了他们大胆的
心灵飞翔的高尚形象，
他们的欲望之塔，他们
早已离开地面、只是颤巍巍地彼此
倚靠着的梯子，——假设他们能够做到这一切，
在四周的观众、那数不清的无声无息的死者面前：
那么他们会把他们最后的、一直珍惜着的、
一直藏匿着的、我们所不知道的、永远
通用的幸福钱币扔在
鸦雀无声的地毯上那终于

① "拉莫夫人"（Madame Lamort），系法语"死亡夫人"。

真正微笑起来的一对情侣面前吗？

（一九二二年二月十四日，穆佐）

第 六 首

无花果树，长久以来我就觉得事关重大，
你是怎样几乎完全错过花期
未经夸耀，就将你纯粹的秘密
催人了及时决定的果实。
像喷泉的水管你弯曲的枝桠
把汁液驱下又驱上：它从睡眠中
几乎还未醒来，就跃入其最甜蜜成就的幸福。
看哪，就像大神变成了天鹅。①
……但是我们徘徊着，
唉，我们以开花为荣，却无可奈何地进入了
我们最后的果实之被延宕的核心。
在少数人身上行动的紧迫感如此强烈地升起
以至他们已经站近，并燃烧于心灵的丰富之中，
当开花的诱惑如同柔和的夜气
触抚到他们嘴巴的青春，触抚到他们的眼帘：
也许只是在英雄身上，以及那些注定夭亡的人们
身上
从事园艺的死亡才以不同方式扭曲了血管。
这些人冲了过去：他们先行于
自己的微笑，正如凯尔奈克的微凹浮雕上的
马车先行于凯旋的国王。②

---

① 指宙斯化为天鹅接近勒达的神话，参阅《新诗集》中《勒达》一诗。

② 凯尔奈克，埃及尼罗河东岸底比斯北半部遗址。一九一一年元月至三月，里尔克曾旅游埃及，除拉美西斯二世的巨大石像外，最醉心于凯尔奈克的庙宇遗址及其微凹浮雕，这种浮雕表现了古埃及的艺术风格。

说来奇怪,英雄竟接近于夭亡者①。持久
与他无缘。他的上升就是生存。经常
他走开去,步入其恒久风险之
变更的星座。那里很少人能发现他。但是,
对我们阴郁地缄默着的命运,突然间热烈起来,
把他唱进了他的呼啸世界的风暴中。
我还没有听说谁像他。他的沉闷的音响
突然挟着涌流的空气从我身上穿过。

于是我多么愿意回避憧憬:哦我多么希望
成为、也许还可能成为一个儿童,静坐着
支撑着未来的手臂②,读着参孙的故事,
他的母亲开初怎样不孕,后来却分娩了一切。③

哦母亲,他在你的体内难道不已经是英雄吗,
他的威风凛凛的选择难道不是在你体内开始的吗?
它在充满诺言的嬉戏中一落下来便
预示着另一次逼人的喷射……而夏季就在眼前。
不仅是所有的夏晨——,不仅是
它们怎样变成白昼并在开始之前放光。
不仅是围着花卉显得温柔、在上面
围着成形的树木显得强壮有力的白昼。
不仅是这些扩张力量的虔诚,
不仅是道路,不仅是黄昏的草场,
不仅是晚来雷雨过后呼吸到的清新,
不仅是随黄昏而来的睡意和预感……
而且还有夜!还有崇高的夏

---

① 参阅第一首结尾处。作者在一八九八年《佛罗伦萨日记》中曾经赞美过年轻而被弑的朱连诺·德·梅迪契。
② 未来的手臂,指尚未实现其潜能,但将来会长得像参孙的一样粗壮的手臂。
③ 参孙是《圣经·旧约》中的大力士,其母在生他之前曾长久不孕。

夜，还有星星，地球的星星。
哦，将来总会死灭，会无限地认识它们，
所有这些星星：因为怎么，怎么，怎么才忘得了它
们！

看哪，我在那儿呼唤过爱者。但不止是她
会来临……从柔弱的坟墓里有少女们
会来临而且站立着……因为，我该怎样、
怎样限制被呼唤过的呼唤？沉没者永远
寻求着陆地。——你们孩子们，一个曾经
在此岸被掌握过的东西抵得上许许多多。
不要认为命运会多于童年的密致内容；
你可经常那样赶超被爱者，喘息着，
喘息着，在无缘无故向旷野幸福奔跑一通之后。
眼前生活是壮丽的。连你们也知道，少女们，即
使看来
一无所有的你们在沉没——，你们在城市
最邪恶的街巷里溃烂着，或者公开成为
垃圾。因为每人都有一小时，也许不是
完整的一小时，而是两个片刻之间几乎不可
以时间尺度来测量的刹那，那时她也有
一个生存。一切。充满生存的血管。
只是，我们如此轻易地忘却，我们发笑的邻人
既不向我们证实也不妒忌的一切。我们愿意
把这一切显示出来，既然最显见的幸福只有当我们
在内心将它变形时才能让我们认识它。

被爱者啊，除了在内心，世界是不存在的。我们的
生命随着变化而消逝。而且外界越来越小
以至化为乌有。从前有过一座永久房屋的地方，

横亘着某种臆造的建筑，完全属于
想象的产物，仿佛仍然全部耸立在头脑里。
成千上万人曾在子宫里酝酿，希望成为他，
但是看哪：他掌握并舍弃，选择并得以完成。
如果他曾经捣毁圆柱①，那就是他从
你的肉体的世界里迸出来，来到更狭窄的世界的
　时候，
他在那里继续选择并得以完成。哦英雄的母亲们，
哦奔腾河流的源头！你们就是峡谷，
少女们已经高高地从心灵边缘，悲泣着
冲了进去，将来为儿子而牺牲。
因为英雄一旦冲过爱的留难，
每个为他而跳的心都会使他出人头地，
这时他转过身来，站在微笑的终点，一改常态。

（一九一二年二至三月，杜伊诺；
一九一三年一至二月，托莱多、龙达；
一九一三年晚秋，巴黎；
一九二二年二月九日，穆佐）

第　七　首

随年龄而消逝的声音，别让、别再让求爱
成为你的叫喊的本性；虽然你叫得像鸟一样纯
　净，
当升腾的季节将它扬起，几乎忘却
它是个烦恼的生物而不仅是一颗心，
由季节扔向明媚，扔向亲切的天空。不亚于
鸟儿，你也会求爱——，让沉默的女友

① 参孙拉倒托房的柱子，与很多非利士人同归于尽。见《旧约·士师记》第十六章。

体验到你，虽然还看不见，在她心中一个答案
却慢慢苏醒，一面倾听一面温热起来，——
以炽烈的对应感情回报你的大胆的感情。
哦，春天还会懂得——，没有一个角落不回响着
圣母领报节的声音。开始是那微细的
询问式的尖叫，由一个纯洁的肯定的白昼
以不断增大的寂静抑制下去。
然后走上阶梯，走上呼唤的阶梯，到达被梦想的
未来之殿堂——；然后是颤音，喷泉，
宽广的力量仓库是由时代精神所建成，像它从万物
提取的紧张冲动一样无形。
他不再知道殿堂。我们更其隐蔽地节省着
心灵的这些糜费。是的，在仍然残存一件、
一件曾经被祈祷、一件被侍奉、被跪拜过的
圣物的地方，它坚持下去，像现在这样，一直达到
　看不见的境界。
许多人不再觉察它了，他们忽略了这样的优越性，
就是可以在内心用圆柱和雕像把它建筑得更加宏
　伟！

世界每一次沉闷的转折都有这样一些人被剥夺继
　承权，
他们既不占有过去，也不占有未来。
因为未来即使近在咫尺，对于人类也很遥远。这一
　点不
应当使我们迷惘；毋宁应当在我们身上加强保持
仍然被认知的形态。这个形态一旦立于人类之间，
它便立于命运那灭绝者之间，立于
不知何所往的事物之间，恰如存在过一样，并将星星
从稳固的天空弯向自身。天使啊，

我还将向你显示这一点，瞧那边！在你的凝视中
它终于站着被拯救了，最后直立起来。
圆柱，塔门，狮身人面兽，大教堂耸然而立的
尖塔，倾圮城市或外国城市的灰色尖塔。
这难道不是奇迹？哦，赞叹吧，天使，因为是我们，
是我们，哦你多么伟大，请告诉人们，是我们能够做
　到这一切，我的呼吸
还短得不足以颂扬。看来我们毕竟没有
贻误空间，这些满足愿望的、这些
属于我们的空间。（它们一定大得可怕，
因为我们几千年的情感也没有填满它们）
但是一座塔楼是大的，不是吗？哦天使，它是的，——
　即使和你相比，它也大吗？沙特尔教堂①是大的——
　而音乐
扬得更高，超过了我们。即使只有
一个慕恋着的少女，孤零零在夜窗旁……
她不也来到了你的膝前吗——？
　　　　　　　　　　　不要认为，我在求爱。
天使啊，即使我向你求爱！你也不会来。因为我的
呼喊永远充满离去；面对如此强大的
潮流你无法迈进。我的呼喊像
一只伸开的手臂。而它向上张开来
去抓抢的手一直张开在
你面前，有如抵挡和警戒，
高高在上，不可理解。

（一九二二年二月七日，穆佐）

① 沙特尔系巴黎西南部一城镇，其教堂（建于1194—1240）系哥特式宏伟建筑，有巨型彩色玻璃和石雕。



埃及卡尔纳克神庙遗址

第　八　首

献给鲁道夫·卡斯奈尔①

生物睁大眼睛注视着
空旷。只有我们的眼睛
仿佛倒过来,将它团团围住
有如陷阱,围住它自由的出口。
外面所有的一切,我们只有从动物的
脸上才知道;因为我们把幼儿
翻来转去,迫使它向后凝视
形体,而不是在动物眼中显得
如此深邃的空旷。免于死亡。
只有我们看得见它;自由的动物
身后总是死亡而
身前则是上帝,当它行走时它走
进了永恒,有如奔流的泉水。
我们前面从没有,一天也没有,
纯粹的空间,其中有花朵
无尽地开放着。永远有世界却

① 鲁道夫·卡斯奈尔(1873—1959),奥地利哲学家,约自一九〇七年起与里尔克建交。在卡斯奈尔的哲学思想中,最基本的是"回归"(Umkehr)观念:模范的现代人应当从圣父、数或量、同一性、中断、幻术、机会、幸福等等几乎纯外在的、有限的、静止的"空间世界""回归"为圣子、质、个性、继续和韵律、秩序和系统、自由、牺牲等等更其内在的、更富于精神性的、无限的、活动的"时间世界"。他这样写道,"归根到底,回归意味着,我们并不在任何同一性上构建世界,无论我们把这个同一性称之为意志、上帝、物自体、持续性、原始细胞或其他什么。回归因此就是一个无限世界、一个活动世界的中心。不管是谁,只要他在灵魂中反抗或震撼某一同一性,只要他在灵魂中反抗机会或者反抗通过机会进入生存,他就是一个回归者或者觉得有回归之必要。他就真正在活动中。"因此,卡斯奈尔认为,里尔克是一个未回归者,属于"空间世界"、圣父的世界;本篇所悲悼的限制和矛盾,乃是"时间世界"即圣子、个性、自由、苦难和牺牲的世界中的必要生活条件,而里尔克对于"空旷"的渴望,则是一种返祖现象。

从没有不带“不”字的无何有之乡
人们所呼吸的、尽管无限地知悉却并不渴望的
那纯净的、未经监视的气氛。一个人在童年
曾经悄然迷失于这种气氛并被
震醒过来。或者另一个人死了，也是这个样子。
因为人接近死亡便再也见不着死亡
却向外凝视着，也许用巨大的兽眼。
爱者们，如果不是有对方
阻挡了视线，就会接近它并且惊讶……
仿佛由于疏忽而向他们显现
在对方的身后……但没有人
能超越他，于是世界又向他回来。
永远面对创造，我们在它上面
只看见为我们弄暗了的
广阔天地的反映。或者一头哑默的动物
仰望着，安静地把我们一再看穿。
这就叫做命运：面对面，
舍此无它，永远面对面。

从另一方向朝我们走来的
确实动物身上如有
我们这样的意识，它便会拖着我们
跟随它东奔西走。但它的存在对于它
是无尽的，未被理解的，无视
于它的景况，纯洁无瑕有如它的眺望。
我们在哪儿看见未来，它就在那儿看见一切
并在一切中看见自身，并且永远康复。

但是在因戒备而发热的动物身上
是巨大忧郁的重量与惊惶。
因为经常制服我们的一切也

永远附着在它身上，——那是一种回忆，
仿佛人们追求的东西一下子变得
更近了更真切了，无限温柔地
贴近我们。这里一切是距离，
那里曾经是呼吸。同第一故乡相比
第二故乡对他显得不伦不类而又朝不保夕。
哦永远留在将它足月分娩的子宫里的
渺小的生物是多么幸福啊；
哦即使在婚礼上仍然在体内跳跃不停
的蚊蚋是多么欣悦啊：因为子宫就是一切。
请看鸟雀的半信半疑吧，
它几乎从它的出身知道了二者，
仿佛它是一个伊特卢利阿人的灵魂，
从一个以长眠姿势为椁盖
封入一个空间的死者身上飘逸出来。[①]
一个从子宫诞生却又必须飞翔的
生物是何等狼狈啊。它仿佛恐惧
本身，痉挛穿空而过，宛如一道裂缝
穿过茶杯。蝙蝠的行踪就这样
划破了黄昏的瓷器。

而我们：凝望者，永远，到处，
转向一切，却从不望开去！
它充盈着我们。我们整顿它。它崩溃了。
我们重新整顿它，自己也崩溃了。

谁曾这样旋转过我们，以致我们

---

① 伊特卢利阿为意大利中部古国，公元前七世纪为其鼎盛期，公元前三世纪为罗马人所灭，其美术成就多见于雕像、陶器、墓饰等古迹。伊特卢利阿人在石椁四壁把灵魂绘成一只鸟，既可说它从肉体逃走，又可说它被排除于体外，恰如鸟雏之于鸟卵。正是这种被排除的感觉使灵魂像鸟雀一样“半信半疑”。

不论做什么，都保留
一个离去者的风度？正如他在
再一次让他看见他的整个山谷的
最后山丘上转过身来，停顿着，流连着——，
我们就这样生活着并不断告别。

（一九二二年二月七至八日，穆佐）

第　九　首

如果可以像月桂一样匆匆度过
这一生，为什么要比周围一切绿色
更深暗一些，每片叶子的边缘
还有小小波浪（有如一阵风的微笑）——为什么
一定要有人性——而且既然躲避命运，
又渴求命运？……
　　　　　哦，不是因为存在着幸福，
那眼前损失的仓猝的利益。
不是出于好奇，或者为了心灵的阅历
那是在月桂身上也可能有的……
而是因为身在此时此地就很了不起，因为
此时此地，这倏忽即逝的一切，奇怪地
与我们相关的一切，似乎需要我们。我们，这最易
　消逝的。每件事物
只有一次，仅仅一次。一次而已，再没有了。我们也
只有一次。永不再有。但像这样
曾经有过一次，即使只有一次：
曾经来过尘世，似乎是无可挽回的。

于是我们熙来攘往，试图实行它。
试图将它包容在我们简朴的双手中，
在日益充盈的目光中，在无言的心中。

试图成为它。把它交给谁呢？宁愿
永远保持一切……哎，到另一个关系中去，——
悲哉，又能带去什么呢？不是此时此地慢慢
学会的观照，不是此时此地发生的一切。什么也
　不是。
那么，是痛苦。那么，首先是处境艰困，
那么，是爱的长久经验，——那么，是
纯粹不可言说的事物。但是后来，
在星辰下面，又该是什么：它们可是更不可言说的。
可漫游者从山边的斜坡上也并没有
带一把土，人人认为不可言说的土，到山谷里来，
　而是
一句争取到的话，纯洁的话，黄色的和蓝色的
龙胆。我们也许在此时此地，是为了说：房屋，
桥，井，门，罐，果树，窗户，——
充其量：圆柱，塔楼……但要知道，是为了说，
哦为了这样说，犹如事物本身从没有
热切希望存在一样。这缄默的大地之
秘密的诡计，如果它促使相爱者成双成对，
不正是让每一个和每一个在他们的感情中狂喜吗？
门坎：对于两个
相爱者又算得什么，他们会把自己更古老的
门坎一点点踏破，在从前许多人之后
在未来许多人之前……，轻而易举。

此地是可言说者的时间，此地是它的故乡。
说吧承认吧。可以经历的
事物日益消逝，而强迫代替
它们的，则是一桩没有形象的作为。
是表皮下面的作为，一旦行动从内部生长出来
并呈现别样的轮廓，它随时欣然粉碎。

在铁锤之间存在着
我们的心，正如舌头
在牙齿之间，虽然如此，
它仍然继续颂扬。

向天使颂扬世界，不是那不可言说者，你不可能
向他夸耀所感觉到的荣华；在宇宙中，
你更其敏感地感到，你是一个生手。那么让他看看
简单事物，它由一代一代所形成，
作为我们一部分而活在手边和目光中。
向他说说这些事物。他将惊诧不已地站着；恰如你
站在罗马制绳工人或者尼罗河畔制陶工人身旁。
让他看看一件事物可能多么幸福，多么无辜而又属
于我们，
甚至悲叹的忧伤又如何纯粹取决于形式，
作为一件事物而服务于人，或者死去成为一件事物，
——到极乐
彼岸去躲避提琴。而这些，靠死亡
为生的事物懂得，你在赞美它们；它们空幻无常，
却把最空幻的我们信赖为救星。
希望我们在看不见的心里把它们完全变
成——哦无穷无尽地——我们自己！不管我们到底
是谁。

大地，不就是你所希求的吗：看不见地
在我们体内升起？——这不就是你的梦，
一旦变得看不见？大地！看不见！
如果不是变形，你紧迫的命令又是什么呢？
大地，亲爱的，我要你。哦请相信，为了让你赢得我，
已不再需要你的春天，一个春天，
哎哎，仅仅一个就使血液受不了。

我无话可说地听命于你，从远古以来。
你永远是对的，而你神圣的狂想
就是知心的死亡。
看哪，我活着。靠什么？童年和未来都没有
越变越少……额外的生存
在我的心中发源。

（一九一二年三月，杜伊诺；
一九二二年二月九日，穆佐）

第　十　首

愿有朝一日我在严酷审察的终结处
欢呼着颂扬着首肯的天使们。
愿敲得脆响的心之槌没有一只
不是落在柔和的、怀疑的或者
急速的琴弦上。愿我的潸然泪下的颜面
使我容光焕发；愿不引人注目的哭泣
辉耀起来。哦忧伤的夜夜，那时你们于我
何等亲切。愿我没有更卑屈地跪着，无可慰藉的
　姊妹，
来接纳你们，没有更松散地屈从于
你们松散的头发。我们，挥霍悲痛的人。
我们怎样努力看透那凄惨的时限，试图预见
悲痛是否会结束。可它们竟是
我们用以过冬的叶簇，我们浓暗的常春花，
隐秘岁月的时序之一——，不仅是
时序——，还是地点，居留地，营房，土地，寓所。
然而，悲哉，苦难之城的街巷是何等陌生，
在那虚假的、由于小声为大声淹没而形成的
寂静中，有镀金的喧哗，爆裂的纪念碑，
从铸模空处的铸型中虚张声势而出。

哦，一个天使怎样不留痕迹地践踏着他们的抚慰
　市场，
市场旁边有现成买到的教堂：干净，
封闭，幻灭，有如星期日的邮局。
但是外面，年市的边缘不断泛着涟漪。
自由的摆荡！热情的潜水人和魔术师！
以及俗艳幸福的人形射击场，那儿
靶子来回摆动发出白铁皮的声响，
如果一个更伶俐者射中了它。被喝彩声弄昏了
　头，
他蹒跚前行；因为货摊在击鼓怪叫，
招徕每个好奇的人。但是对于成年人，
特别值得一看的是，金钱如何繁殖，按照解剖学方
　式，
不仅仅是为了娱乐：金钱的生殖器，
一切，整个，全过程——，富于教育意义，而且
保证丰饶…………

……哦，可是就在外面，
在最后的板壁后面，贴着“不朽者”的广告，
就是那种苦味的啤酒，只要饮者同时咀嚼出
新鲜的乐趣，它就会对他显出甜味来……，
而在板壁的背面，就在它们后面，一切都是真实的。
孩子们在游戏，情人们拥抱着，——在旁边，
诚挚地，在稀疏的草地上，还有狗群在撒欢。
青年人被招引得更远；也许他爱上了一个年轻的
悲伤[①]……他跟着她来到了牧场。她说：
远得很。我们住在外面，那一边……

哪儿？于是青年人
跟随着。他为她的风度所动。肩膀，颈项——，也许

① “悲伤”是一种寓意性的人格化，指苦难景色的导游者。

她出身于名门望族。但他离开了她，转过身来，
回首，点头……又有什么意思？她是一个悲伤。

只有年轻的死者，在永久宁静的、
断绝尘缘的最初状态中，
爱慕地追随着她。她等待
少女们，并和她们交朋友。轻轻向她们展示
她穿戴些什么。痛苦的珍珠和忍耐的
细面纱。——她跟青年人一起走了
沉默地。

可是在她们所居住的那边，在山谷里，一个较老的
  悲伤
眷顾着青年人，当他发问时——她便说，我们曾是
一个大家族，我们是悲伤。父辈们
在大山那边经营着采矿；在人们中间
你有时会发现一块精致的原始哀愁
或者，从古老的火山发现含矿渣的石化的愤怒。
是的，它是从那里来的。我们一度很富有。

于是她轻盈地将他引过悲伤的宽广景色，
向他指示庙堂的圆柱或者那些城堡的
废墟，当年悲伤王侯曾从那里贤明地
统治过国土。向他指示高大的
泪之树和盛开忧愁之花的田野，
（活人把它们只认作温柔的簇叶）；
向他指示正在吃草的悲哀的动物，——有时候
一只鸟惊恐地飞走了，笔直飞过它们仰望的视野，
远处是它的孤独叫喊的文字形象。——
晚间她将他引向悲伤家族长辈们的
坟墓，引向神巫们和先知们。



尼罗河西岸，底比斯附近的送葬队伍

可夜临近了，她们更轻柔地徘徊着，不久
月亮上升了，那警戒着一切的
墓碑浮现出来。对尼罗河畔那一个，
那个巍峨的斯芬克斯——缄默斗室的
面容亲如兄弟。
于是他们惊愕于加冕的头颅，它永远
沉默地将人脸置于
星斗的天平之上。
他的目光，由于早夭而眩晕，
竟看不见它。但她的凝视
从双冠[①]边缘后面出现，吓走了枭鸟。而枭鸟
以缓慢的下滑姿势沿着脸颊掠过，
那具有最成熟弧形的脸颊，
在翻开的复页上，以新的
死者听觉微弱地描绘着
不可言述的轮廓。
而更高处是星群。新的星群。苦难国土的星群。
她缓慢地称呼悲伤："这里，
看哪，骑士，权杖，而更完满的星象
他们称之为：果实冠冕。然后，更远处，靠近极地：
是摇篮，道路，燃烧的书，玩偶，窗户。
但在南方的天空，纯净得如在一只被祝福的
手掌中，是光辉灿烂的 M.[②]
它意味着母亲们……"

但死者必须前行，更古老的悲伤沉默地
将他一直带到浴照在
月光中的峡谷：

① 双冠，指埃及狮身人面兽和所有统一上下埃及的统治者所戴的复式皇冠，他们自称南北双王。

② M.，即德语 Mutter（母亲）第一个字母。

那喜悦之泉。她充满敬畏地
称呼它，说道："在人们中间
它是一条运载的河流。"

站在山脚下。
于是她拥抱着他，哭泣起来。

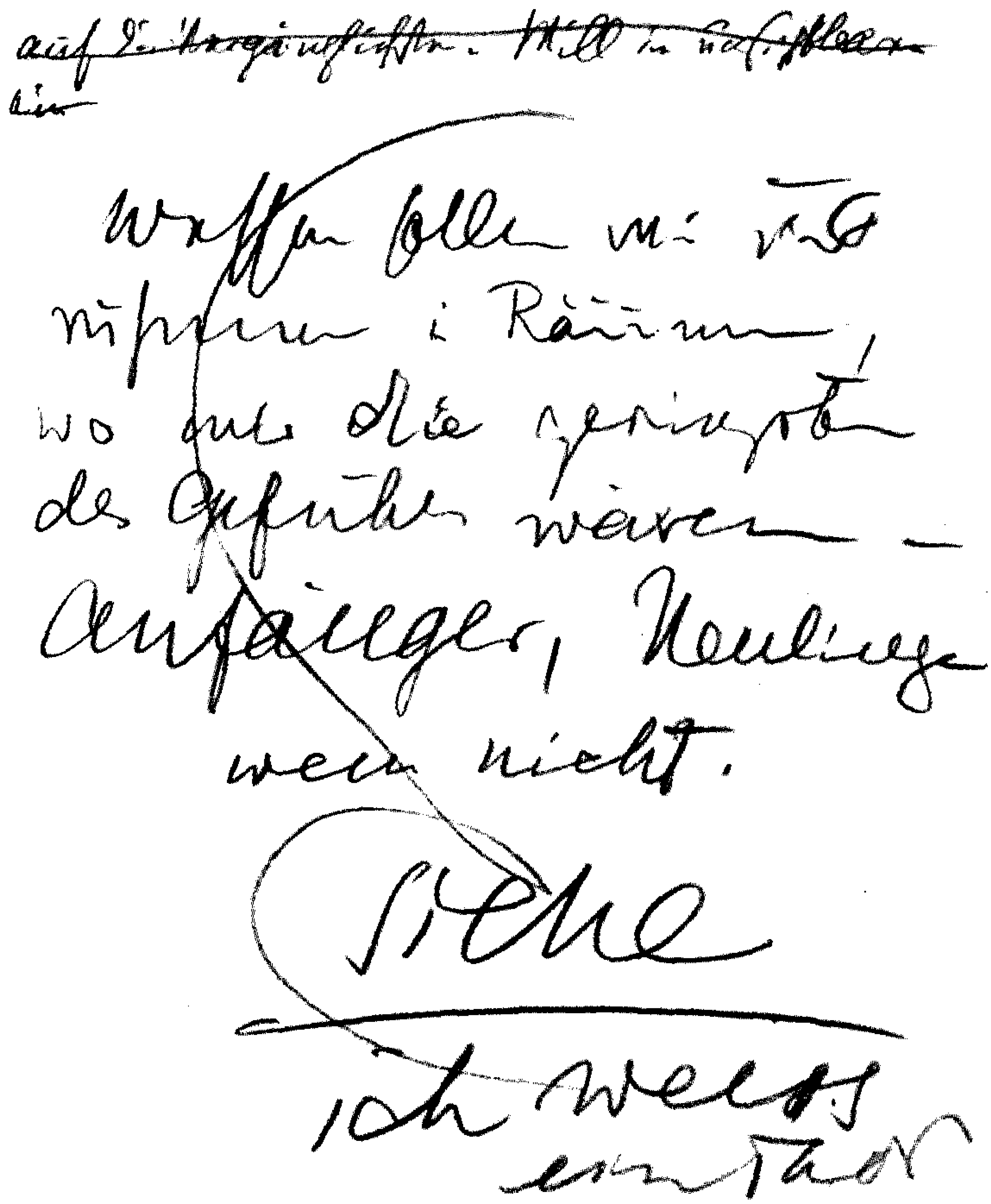
他孤单地爬上去，爬到原始苦难之山。
而他的步伐一次也没有从无声的命运发出回响。

但是，如果她在我们、无尽的死者身上唤醒一个比
　喻，
那么请看，她或许是指空榛树上
下垂的柔荑花，或许意味着
早春时节落在幽暗土壤上的雨水。——

而我们，思考着
上升的幸运，会感受到
当一个幸运降临时
几乎使我们手足无措的情绪。

（一九一二年初，杜伊诺；
一九一三年晚秋至年末，巴黎；
一九二二年二月十一日，穆佐）

绿原　译



[illegible]
[illegible] in Räumen,
wo [illegible] die [illegible]
des [illegible] wären —
Anfänger, Neulinge
wenn nicht.
Siehe
ich weiss
ein Thor

《杜伊诺哀歌》手稿

献给奥尔弗斯的十四行诗

作为维拉·乌卡玛·克诺普的墓碑而写①

第 一 部

一

那儿上升一棵树。哦,纯粹的超越!
哦,奥尔弗斯在歌唱!哦,耳中高耸的树!
一切都已沉默。但即使在静寂中,
也有新的开端、暗示与变化。

自宽敞而明亮的森林,默无声息的动物
纷纷涌出洞穴和窝巢;
显然,它们不是出于诡计
和因为害怕才如此安静,

而只是为了倾听。咆哮、鸣叫、嘶喊
在它们内心似乎已经渺小。正是在
几乎没有一间茅屋可以容身的地方,

① 维拉·乌尔玛·克诺普,里尔克友人之女,一九一九年十九岁时夭折。

自最朦胧的欲望,一处栖留之所的
入口处,颤动着它的支柱——
于是你为它们在倾听中建造了一座神庙。

二

几乎还是一个少女,就已从歌与琴
和谐如一的幸福中走来
透过春天的薄纱放射出楚楚动人的光彩
并在我的耳中为自己铺一张床。

她睡在我的体内。而一切都化为她的睡眠。
我总是赞叹的树木,可觉察的
远方,被感觉的草地
以及触动我的每一次惊奇。

她使世界入睡。歌唱的神,你如何
造就了她的完美,使她不再欲求
只是醒着?看啊,她醒来又睡去。

何处是她的死亡?哦,在你的歌声
枯竭之前,你还会发现这个主题吗?——
从我内心,她向何处沉没?……几乎还是一个少女……

三

一位神能够做到。但是,告诉我,一个人
该如何跟随他穿过狭窄的竖琴?
他的心灵是分裂的。在两条心路的
岔口,没有为阿波罗建造的神庙。

歌唱,如你所教的,不是欲望,
不是追求最终可获的东西;

歌唱即存在。对神是一件轻易的事情。
但我们何时存在？而他又在何时

把大地和星辰转向我们的存在？
年轻人，这并非就是你的爱，尽管
声音也从你的口中迸出——要学会

忘记你所唱出的歌声。它在飘逝。
在真理中歌唱，是另一种气息。
一种一无所求的气息。一丝神灵的嘘气。一阵风。

四

哦，你们温柔的人，偶尔也踏入
并不触及你们的呼吸，
让它从你们面颊的两边分裂，
在你们身后，呼吸颤抖复又合一。

哦，你们幸福的人，哦，你们健全的人，
你们仿佛心灵的开端。
箭弓和箭靶，
你们带泪的微笑闪现永恒的光辉。

不要害怕经受痛苦，荷载沉重，
把它还给大地的重量；
山是沉重的，海是沉重的。

甚至你们儿时种下的树木，它们
也久已沉重；你们也许扛不动。
可是风……可是空间……

五

不要树立纪念碑。只让玫瑰
年复一年为他开放。
因为这就是奥尔弗斯。他的变形
在此处亦在彼处。我们不该去慕求

别的名字。只要在歌唱,
他永远是奥尔弗斯。他来了又走。
如果他比玫瑰花瓣偶尔多活了
几天,岂不是已经太多?

哦,他不得不消失,你们应该明白!
尽管连他自己也害怕消失。
当他的词语超越了此世,

他已经到达你们没有陪往的地方。
竖琴的弦格并不妨碍他的双手。
他顺从且又超越。

六

他是此世的人吗?不,从两个
界域生长着他宽广的本性。
一个熟知柳树之根的人,
才能自如地弯曲柳条。

你们上床时,别在餐桌上留下
面包和牛奶;它会引来死者——
但是他,这个魔法师,在柔和的
目光底下,将他们的显现

混入一切可见的东西之中；
蓝堇和芸香的魔法
对他如同最清晰的关联一样真实。

没有什么能破坏他真实的形象；
不论来自墓穴，还是来自家宅，
指环、手镯、水罐，他都要赞美。

七

赞美，这就是存在！一个受命赞美的人
像矿砂一样出自岩石的
沉默。他的心，哦，一部短暂的榨汁器
酿造人间无穷无尽的葡萄酒。

当神的榜样使他激动，
他的歌声就从未在泥土中喑哑。
一切变成葡萄园，一切变成葡萄，
在他感觉的南方成熟。

帝王陵墓里的腐烂
并不证明他的赞美为谎言，或者
是自诸神落下的一片阴影。

他是一个永生的使者，
手托盛满美果的盘子
更深地走入死者的家门。

八

只有在赞美的空间才可以
唱出哀叹，哭泣之泉的女神哟，
守护着我们落下的泪珠，

在承载着柴门和祭坛的

同一座岩石上，让它晶莹透亮——
看啊，围绕她沉静的肩头
一种感觉渐渐成熟，仿佛在心灵的
兄弟姐妹中她是最小的一个。

欢呼已知悉，而渴望也昭示自身——
只有哀叹还在学习；以少女的纤手
夜复一夜点数古老的灾难。

但突然间，她却举起
我们声音的星座，倾斜而不熟练地
升向未被她的雾气所模糊的天空。

九

只有在阴影下
已经举起竖琴的人，
才能预感地
唱出无尽的赞美。

只有与死者一起
共尝罂粟的人，
才不会失去
最温柔的声音。

即使池中倒影
常常模糊我们的眼睛：
也要熟悉这图像。

惟有在双重界域

声音才会变得
永恒而柔和。

十

你们，从未离弃我的感情，
我向你们致敬，古代的石棺啊，
罗马时代欢快的河水
像一支悠扬的歌曲流过你们。

或者那些洞开的石棺，如同
一个快乐的牧人在醒来时睁开的眼睛，
——里面充满宁静和甜蜜——
从那里，陶醉的蝴蝶翩然飞去；

你们，一切从怀疑中被拯救出来的东西，
我向你们致意，重新张开的嘴巴
已经知道，什么是沉默。

我们知道吗？朋友，或者我们不知道？
二者在人类的表情中
构造着犹豫不决的时刻。

十一

看这天空。有没有一个叫“骑士”的星座？
因为它奇异地铭刻在我们的心上：
这一来自大地的骄傲。而第二个星座
推动和保持它，并且承载着它。

存在的健壮体魄，
难道不就是这样被驱使，而后又被驯服？
道路与转折。一种重力的消息。

新的距离。二者合而为一。

但它们是一吗？抑或二者并非
意指它们共同走的道路？
桌子和草地已无名地将它们分离。

即使星与星的结合也有迷惑。
但让我们喜悦的却是
相信形象的一瞬间。这已足矣。

十二

祝福你，能把我们结合的精神；
因为我们确实生活在形象中。
而钟表却移动小小的步子
在我们真正的日子之旁行走。

无需知道我们准确的位置，
我们的行动来自真正的牵引。
触须感觉着触须，
而空虚的远方承载着……

纯粹的张力。哦，力的音乐！
难道你没有排除
出于轻率之举的所有干扰？

尽管农民操心和劳作，
但在种子变形进入夏天的地方，
他从未达及。惟大地赠与。

十三

饱满的苹果、梨和香蕉，

以及醋栗……一切都在口中
谈论着生与死……我预感……
从一个孩子的脸上去读吧，

当他品尝它们的时候。它来自远方。
会不会在你们口中慢慢化为无名？
在曾经存在词语的地方，流动着发现，
自果肉中出乎意料地释放。

大胆地说，你们把苹果命名为什么。
这些刚刚变浓的甜味，
在品尝中淡淡地散发，然后，

变得清澈、爽口、透明、
含混、灿烂，充满大地和乡土的气息——
哦，经验、感觉、喜悦——多么广阔！

十四

我们与花朵、葡萄叶、果实交往。
它们说的不只是年岁的语言。
从黑暗中升起一个绚烂的敞开空间，
而其中也许有嫉妒的光辉

来自那些使大地充沛的死者。
关于他们所占的部分我们知道多少？
很久以来，他们就是这样，在大地的
黏土中搀入他们自由的骨髓。

而今只是要问：他们愿意这样吗？……
这枚果实，辛劳的奴隶的一件作品，
聚集着涌向我们和它的主人了吗？

他们可是在根部沉睡的主人，
并从其丰盈中，赐予我们
来自沉默力量和接吻的混合物？

十五

等等……品尝一下……已飘然而逝。
……只有少许音乐，一点脚拍，几声哼唱——
你们，亲切的少女，你们，沉默的少女，
请为品尝过的水果的滋味而起舞！

跳橘子的舞蹈吧。谁能够忘记，
它沉浸于自身，而又拒绝
自己的甜蜜。你们享用了橘子。
它美妙地向你们归依。

跳橘子的舞蹈吧。更温暖的风景，
从你们身中滋生，好让成熟的橘子闪亮于
故乡的空气中！发红了，剥去皮

散发出阵阵香气。建立起亲密的关系，
与纯粹的、拒绝的果皮，
与溢满幸福的果汁！

十六

你，我的朋友，多么孤独，因为……
我们用语言和手势
逐渐将世界据为己有，
也许是它的薄弱、最危险的部分。

谁用手指指出了一种气味？——

不过从威胁我们的力量中，
你却感觉到许多……你认识死者，
可你又害怕咒语。

看啊,现在必须共同承受
片断与部分,仿佛就是一个整体。
帮助你,将是艰难的。首先:不要

把我种在你的心上。我会生长得太快。
但我愿牵着我主人的手说：
这里。那是身穿兽皮的以扫。

十七

在最底层是古人,十分混乱，
一切被教化者的
树根,隐蔽的源泉，
他们从未看见。

头盔与猎人的号角，
老人们的箴言，
男人们相互争吵，
女人们似琵琶铮枞……

树枝挤压着树枝，
没有一枝自由……
有一枝！哦上升……上升……

但它们还在折断。
只有最顶端的那一枝
弯曲成了竖琴。

十八

主啊，你可听见新事物
在轰鸣和震颤？
宣告者正走来，
把它颂扬。

在震耳欲聋的喧闹中
已没有完好的倾听，
可机器的零件
现在却要求被赞颂。

看啊，这机器：
是如何地转动和作恶，
并把我们扭曲和削弱。

机器从我们身上获取动力，
可它，却冷冰冰地，
在运转和效劳。

十九

纵然世界像云一样
迅速变化，
但一切完成了的事物
皆返回远古。

在变化与运行之上，
更加广阔，更加自由，
身背竖琴的神啊，
你的初歌依然回响。

痛苦没有认清，
爱也没有学会，
而远离我们的死亡

之谜尚未揭开。
惟有大地上的歌声
在赞美和欢呼。

二十

主啊，请说，我该奉献什么
给教会造物倾听的你？
我回忆起春季的一天，
傍晚，在俄罗斯——一匹马……

从村庄那边，白马独自跑来，
前蹄冠上拖着一根木桩，
以便在草原上孤单地过夜；
它的卷曲的鬃毛

在奔驰骤然停下时，
以狂乱的节拍击打着脖子，
骏马的血泉多么奔放！

它感受着广阔，那是当然！
一边歌唱一边倾听——你的传说
包含在它的身内。
它的图像：我供奉。

二十一

春天回来了。大地
就像一个读懂诗的孩子；

好多的诗，哦，好多……因为漫长的
苦读，她获得了奖励。

她的老师非常严厉。我们喜欢
这位老人的花白胡须。
现在，什么是绿，什么是蓝，
我们问：她能回答，她能回答！

获得自由的大地，你，幸福的大地，
与孩子们一起嬉戏吧。我们要捉住你，
欢乐的大地。最快活的孩子才会成功。

哦，老师教给她的东西，很多，
还有刻印在树根和细长
而艰辛的树干上的一切：她在歌唱，在歌唱！

二十二

我们是忙忙碌碌的人。
但把时间的步伐，
看得渺小一些吧
在永久持续的事物中。

凡匆忙的一切
总会消逝；
因为只有逗留的东西
才向我们吐露秘密。

孩子们，哦，莫将勇气
投入速度，
投入飞行的尝试。

万物都已静息：
黑暗与光明，
花朵与书籍。

二十三

哦，只有当飞行
不再为着自己的意愿
向宁静的天空
上升时，才能得到满足，

从而在透明的轮廓中，
作为器械，成功地
扮演风的宠儿，
稳健、袅娜又敏捷——

只有当不断增大的器械
在一个纯粹的方向上
胜过孩子的骄傲，

这时，胜利接踵而至，
那个接近远方的人，
孤独地飞向——存在。

二十四

难道我们的古老的友谊，伟大的
从不欲求的诸神，因为我们冶炼的坚硬钢铁
不认识他们，就该被我们摈弃
或者突然在一张地图上寻找他们？

这些强大的朋友，他们带走了
我们的死者，不再触及我们的轮子。

我们已将我们的盛宴——我们的浴场，
移向远处，而那些对于我们久已太慢的信使

我们总能赶上。如今更孤单地
相互依赖，却彼此并不熟悉，
我们除了一条笔直的路，不再行走于

美丽曲折的小径。只是在蒸汽锅炉中还烧着
往昔的火，并举起越来越沉重的
铁锤。而我们却精疲力竭，像游泳者。

二十五

你，我曾经认识，像一朵
我叫不出名字的花，而如今我要再一次
回忆你，并告诉他们，你这被偷去的人哟，
是不可遏制的叫喊的美丽游伴。

先是舞蹈者，突然间，停住充满犹豫的
身体，仿佛她的青春已被铸成青铜；
忧伤并倾听着——此刻，她的音乐
从崇高的神明落入另一个心灵。

疾病临近了。血为阴影笼罩，
幽暗地流淌，好像在匆匆怀疑的瞬间，
冲入它自然的春天。

闪烁的尘世光辉，一次又一次，
为黑暗和坠落中断。直到可怕的敲击
踏入无望敞开的大门。

二十六

然而你，神灵，你，直到最后还鸣响的人，
当一群被鄙弃的女祭司向你攻击，
你圣美的人，以秩序压倒了她们的叫喊，
从毁坏者中间升起你感人的演奏。

没有人能毁坏你的头颅和竖琴。
尽管她们扭打和狂叫，而所有掷向
你心脏的锋利石头
都在你身上变得柔软，且能倾听。

受复仇的驱使，她们终于把你粉碎，
而此时你的声音依然回荡在狮子与岩石间
树林与群鸟间。到今天你还在那儿歌唱。

哦，你消失的神！你无尽的踪迹！
只因为仇恨最终把你撕碎，
我们现在才成为倾听者和自然的嘴巴。

第　二　部

一

呼吸，你无形的诗！
不断地环绕着自己的
存在，一个纯粹交流的空间。平衡之力，
我在你中间律动地居留。
惟一的波浪啊，我
成为你缓缓起伏的大海；
从一切可能的海洋，最简朴的你——

将空间获得。

这空间有多少地方早已
在我的内心。许多风
就像是我的后裔。

大气啊,仍然充满我的场所,你认识我吗?
你曾经是光滑的树皮,
我的语言的元音和叶子。

二

正如匆匆接近的画纸
有时会吸收画家的真实笔迹
一样:镜子也常常
将少女惟一神圣的微笑映入自身。

当她们审视早晨,孤独地——
或者在殷勤的灯火的光辉中,
进入真正面貌的呼吸,
后来,只有一线反光。

从壁炉缓缓熄灭的火中
眼睛看见了什么:
生命的一瞥,永远逝去的一瞥。
啊,谁知道大地的损失?
惟有那个人,他依然用赞美的声音
歌唱源于整体的心灵。

三

镜子:还没有人熟悉地描写,
成为你们本质的东西。

你们，就像筛子的纯粹网眼
充满时间的空隙。

你们，依然是空荡荡大厅里的浪费物——
每当夜幕降临，犹如森林一样广阔……
而枝形吊灯就像长十六叉角的鹿
穿越你们不可进入的王国。

有时你们装满绘画。
一些似乎已走进你们中间——
另一些你们羞怯地予以打发。

但最美的画会永远留存——直到
无拘无束的那喀索斯深深
嵌进它们丰满的面颊。

四

噢，这只动物，并不存在。
他们从未见过它，但不管怎样
——它的举止，它的姿态，它的颈项，
一直到宁静的目光，都受到喜爱

虽然它不曾存在。但因为他们的喜爱，于是
成为一只纯粹的动物。他们不断留出空间。
从这澄明而广袤的空间里，
它轻轻地抬起头，几乎不必需要

存在。人们喂养它，不用谷物，
只要始终用可能性，它就会存在。
这可能性给予动物如此大的力量，

让它从身上长出了额角。一只独角。
它浑身雪白向一个少女走来——
在银镜中，也在她的心中。

五

银莲花的肌肉
在草场的清晨渐渐地开放，
直到纷纷的光线
从喧响的天空泻入它的子宫，

那朵寂静的花星中，紧张的
肌肉无尽地接纳着，
有时竟充溢得如此丰满，
即使落日休息的示意

也几乎不能还给你
怒放的花瓣：
你，多少世界的决断与力量！

我们，强暴的人，我们活得更久。
但何时，在怎样一种生活中，
我们才最终敞开并成为承纳者？

六

玫瑰，你花中之王，在古人眼里
你是一只边缘简单的酒盅。
但对于我们，你是浓艳而繁复的花朵，
永远不会枯竭。

你的丰盈仿佛是一层层衣裳
裹在光芒四射的身上；

可每个单一的花瓣又同时回避与
拒绝任何外套。

几百年来，你的芬芳为我们
召唤它最甜蜜的名字；
突然之间，它像荣誉一样浮在空中。

然而，我们却不知道称它什么，我们猜测……
于是回忆转向它，
这个我们向可召唤的时刻祈求的回忆。

七

花朵啊，你们最终与整理一切的双手有关，
（过去与现在的少女们的双手）
在花园的桌子上，你们经常从一边摆向
另一边，无精打采，并受到轻微的伤害，

等待着水，使你们从刚刚开始的死亡中
再一次复元——而现在
又重新挺立在从感觉的手指
淌下的水流之间，那手指带来的

惬意，多于你们的预料，你们轻盈的花朵，
当你们重新将自己放入水罐，
慢慢地凉爽，而少女们的温暖，像忏悔一样，

从你们散发，如同忧郁的疲惫的罪孽，
由于被采摘而犯下，惟有在绽放时
才与那些感激你们的少女重新建立关联。

八

你们少数几个，往昔童年的游伴
在城市分散的公园里：
我们碰在一起，渐渐地相互喜欢，
并且，像系着铭带的羔羊，

彼此无言地交谈。一旦我们高兴，
它不属于任何人。又会属于谁？
而它消融在所有过往的行人
和漫长岁月的忧虑中。

车辆从我们身边陌生地驶过，渐渐远去，
房子围着我们，坚固但不真实——没有
一座我们认识。宇宙中究竟什么是真实？

没有。只有球。它们的美妙弧线。
即使孩子也不是……但偶尔走来一个，
唉，正在消逝的一个，跑到坠落的球下面。

九

法官啊，不要夸耀刑具已成为多余，
铁镣不再套在脖子上。
其实心灵并未获得升华——因为
一种温和的痉挛更精致地把你们扭曲。

在时间的岁月中所获得的，断头台
又重新赠回，如同孩子们赠回他们去年生日
得到的玩具。真正和善的上帝，
以不同的面貌，跨进纯洁、高耸和门扉

洞开的心灵。他来了，步履矫健，
像众神灵一样，周身放射出耀眼的光辉。
他比风更为强劲，推动安全的巨船。

也不次于那隐秘而轻微的觉知，
在内心把我们无言地赢取，
好像一个由无限交合所生的安静嬉戏的孩子。

十

只要机器胆敢以精神自居，而不是服从，
一切所获得的东西都受到威胁。
在美妙的手上，优雅的踌躇不再灿烂，
为了更果断的建筑，它猛烈地将石头割切。

无处，机器可以停下，好让我们有一次逃避，
好让它在静静的工厂里油光闪亮，属于自己。
机器成为生活——它自以为有至高无上的能力，
以同一个决断，进行安排、创造和毁弃。

可存在还是令我们着迷；在上百个地方
依然是本源。纯粹力量的游戏，
除非有人跪拜和赞美，否则难以触及。

从不可言说的边缘，语言依然轻柔地涌现……
而音乐，永远更新，用震荡最强烈石头，
在不可取用的空间建造神圣的家室。

十一

不断征服的人啊，自从你坚持狩猎，
便产生了某些被静静安排的死亡规则；
但比陷阱和罗网，我更了解你，而你

是悬挂在喀斯特洞穴中的一块帆布。

人们悄悄把你放进来,仿佛你是一个
庆祝和平的标志。然后:奴仆在洞边抖动你,
——于是,从洞穴里,黑夜把一群昏沉沉的
白鸽投入光中……甚至这也理所当然。

观众没有一点怜悯的叹息,
而不仅仅是猎人,他机警且又身手敏捷
捕杀随时出现的所有猎物。

杀戮是我们持续忧伤的一种形态……
但惟有在快乐的精神中,
我们自身所发生的一切才是纯粹。

十二

要求变形吧,啊,为火焰而激动,
在火焰里,一个闪耀着变形的事物离你而去;
那个谋划的精神,支配着尘世,
在形体的转动中,只有转折点为它欢喜。

凡封闭于滞留中的一切,都已凝固;
难道还以为是在蒙蒙灰色的庇护之下?
等等,最坚硬者从远方警告着坚硬的东西。
啊——不在场的铁锤正准备击下!

像泉水一样倾注的人,认识已经发现,
并欣喜若狂地引导他穿越那经常
在开始时终结而在终结时又开始的快乐造物。

每一幸福的空间都是分隔的子孙,

他们惊讶地走过，而变形了的达芙妮
自从她化身为月桂，希望你也变成一阵风。

十三

先行于一切告别吧，仿佛它在
你身后，像刚刚过去的冬天。
在所有的冬天中，有一个无尽的冬天，
而你的心，穿越冬天，竟然存活下来。

不断地死去吧，在欧律狄克的身内——歌唱着上升，
赞美着上升，返回到纯粹的牵引。
这里，在短暂者中，进入终结的王国吧，
成为一只在鸣响中业已粉碎的响亮的杯盏。

存在吧——但同时要了解非存在的条件，
以及你内心振动的无限根基，
惟有这一次你才能彻底地完成。

在那些用过的，低沉而喑哑的
丰饶的自然存货中，在难以计数的总额中，
你欢呼地把自己列入其中吧，并消灭一切数字。

十四

看啊，这些忠实于尘世的花卉，
我们从命运的边缘借给它们命运——
但谁会知道！倘若它们悔恨自己的枯萎，
那该是我们在为它们悔恨。

万物渴望飞翔。可我们却像负重者四处游荡，
将自己置于万物之上，为重量而欣喜若狂；
啊，对于事物，我们是多么瘦弱的老师，

因为它们保持着永恒的童年。

假如有人把它们带进亲密的睡眠，并与事物
一起沉睡——啊，那他会多么的轻松，
以不同于往日的样子，自共同的深度走出。

也许他会驻足停留；而它们开花，并赞美
他，这个皈依者，如今已和他们一样，
那些在草地的风中所有静默的兄弟姐妹。

十五

啊，喷泉之口，你给予者，在你的口中，
无尽地言说着同一和纯粹的事物——
你，大理石的面具
面对着水的流动容貌。而在深处

是水道的源头。远远地
流过一座座坟墓，从亚平宁山的斜坡
为你送来你的言说，然后这言说
越过你下巴的黑色的衰老

落进下面的水池。
这是一只睡卧着的耳朵，
大理石的耳朵，你不断地向它言说。

一只大地的耳朵，它仅对自己
言说，倘若一只水罐伸入水中，
它会以为，是你把它打断。

十六

不断被我们撕碎的，

恰是上帝愈合的地方。
我们是锋刃，因为我们意欲获知，
他却快乐而无所不在。

即使是纯粹、神圣的捐赠
除非上帝静止不动地
面对一个遥远而敞开的边缘
否则他不会纳入他的世界。

惟有死者啜饮于
我们在此从未听闻的源泉，
当上帝沉默地向他示意。

我们听到只有喧哗，
而羔羊却恳求它的风铃
自寂静的本能。

十七

何处，那些总被幸福浇灌的花园里，那些
树木上，那些温柔地脱落了叶子的花萼中
成熟着奇异的安慰之果？这些
鲜美的果实，你也许会在你贫瘠的被践踏的

草地上找到一枚。一遍又一遍
你惊异于这果实的硕大，
它的完美，和果皮的滋润，
惊异于在你之前，飞鸟的轻率和蛀虫的嫉妒

竟未将它夺去。可有这样的树，曾被天使飞越，
并被隐秘的从容的园丁奇特地培育过，
以至于它们承载着我们，却又不属于我们？

难道我们从未有，我们这些幻影和幽灵，
通过我们仓促成熟而又凋谢的举止
干扰那些泰然自若的夏天的沉静？

十八

舞女：噢，你把一切消逝
都移入行进的步态：你怎样将它呈现。
而结束的旋转，这棵运动之树，
难道不曾完全拥有可以担当的岁月？

难道不是寂静的树梢突然绽放，
使你刚才的转动向它簇拥？而在寂静之上
难道它不是阳光，不是夏日，难道这温暖，
不是从你身上散发出的无穷的温暖？

但它结果了，结果了，你的狂喜之树。
难道它们不是它沉静的果实：画着
成熟条纹的水罐，和更加成熟的花瓶？

而在图画中：难道留下的不是
你眉毛的黝黑线条
被速写在自己旋转的内壁上的素描？

十九

黄金住在任何一个奢侈的银行里，
并与成千上万的人熟悉。不过
对那个瞎子乞丐，即使一枚铜币也像
一个失落的场所，一个柜子底下积尘的角落。

在所有的商店里金钱如同在家中，

外表上伪装成丝绸、丁香与毛皮
它，沉默者，伫立于一切金钱呼吸的
间隙中，无论金钱醒着或是沉睡。

噢，它怎能在夜晚合闭，这只永远张开的手，
明天命运将它再次取回，日复一日
把它伸出去：惨白，虚弱，受着无尽的伤害。

然而有一人，一个观者，终于惊讶地理解
并赞美一个持久的存在。只有歌者才能言说。
只有神灵才能听见。

二十

群星之间，多么遥远；可是，更加遥远的
是人们在此世学到的东西，
某一个人，比如，孩子……兄弟，和第二者——
啊，难以想象的距离。

命运，或许已存在的跨度把我们测量，
使我们感觉着陌生；
想一想，有多少距离伸展在少女与男人之间，
当少女对他逃避而又怀着爱恋之情。

万物遥远——环形无处封闭。
看，在佳肴丰盛的桌子上，
碗中的鱼那奇异的脸。

人们曾说，鱼沉默……有谁晓知？
可是，最终不是有一个地方，
人们无需语言而言说鱼的语言？

二十一

歌唱你不认识的花园吧，我的心；像注入
玻璃瓶中的花园，清澈，不可企及。
来自伊思巴罕和喜拉斯的流水和玫瑰，
欢乐地歌唱它们，赞美它们吧，无人可以比拟。

显示吧，我的心，你从未缺少它们，
而它们，成熟的无花果则在召唤着你。
在茂盛的枝叶间，你与它们上升的大气
交流着，仿佛融为一体。

避免那种以为有匮乏的错误吧，
为了已发生的决断，这就是：存在！
丝线啊，来吧，把自己编进织物。

无论你的内心融入怎样一个图像
（即使是痛苦人生的一个瞬间），
也要觉察到，那是一块完整的可赞美的地毯。

二十二

哦，不管命运如何：我们生存之
美妙的丰盈，在公园里如泡沫般流溢——
或者如巍峨大门两旁的，
石头士兵，在阳台下昂首屹立！

哦，铜钟，举起它的木槌
每天敲打沉闷无聊的日子。
或者一根圆柱，在凯尔奈克，这根圆柱
几乎比永恒的神庙存在得更久。

今天这些盈余，同样的盈余，
匆匆而过，从水平的黄色的白天
涌入光线耀眼的夸张的黑夜。

但狂乱渐渐消失，没有留下任何痕迹。
飞行的曲线穿越天空，迅疾划过，
也许并不徒劳。但仅是猜想而已。

二十三

召唤我到你的时刻
那个不停地反抗你的时刻：
像狗脸一样乞求着挨近，
但又一再转身离去，

当你以为终于将它抓住。
如此离去的常常属于你。
我们无拘无束。在我们以为
受到问候的地方，却又被离弃。

我们胆怯地要求一个立足点，
对于年老的我们有时过于年轻，
对于从未存在的又过于年老。

我们，只有在依然赞美时，才会公正，
因为我们，啊，是枝桠，是铁
和正在成熟的危险的甜蜜。

二十四

啊，喜悦，不断更新，自松软的黏土！
几乎无人曾帮助过最早的冒险者。
尽管如此，城市依然出现在幸福的海湾，

尽管如此,水和油依然充满陶罐。

诸神,我们首先安排他们,以大胆的设计,
而阴郁的命运又把我们的设计摧毁。
但诸神是不朽者,看吧,我们应当
倾听的那个神,他最终也会倾听我们。

我们,一个穿越千年岁月的种族:母亲和父亲,
以及不断繁衍的未来的孩子,
在后来的日子,总会被超越,且受到震惊。

我们,无止境的冒险者,拥有怎样的时间!
只有沉默的死神,才知道我们是什么
知道他总会赢得什么,当他把我们借出。

二十五

听吧,你已听到最初的耙子
在劳作;又一次,人类的节奏
在初春沃土的幽深的寂静中
回响,未来的事物

你似乎尚未品尝,而那多次
到来的东西重又到来,对于你
仿佛新鲜如初。总是期望着,
但从未将它把握,而它却把你占有。

甚至经过寒冬的橡树的叶子
在黄昏也闪耀着一种未来的褐色。
微风不时地相互暗示。

黑色是灌木丛。但更为浓重的黑色

是存放在田野上的大堆肥料。
啊，每一消逝的时光都会青春焕发。

二十六

鸟的叫喊多么让我们激动……
任何一个被造化出来的叫喊。
但孩子，在露天玩耍，
他们的叫喊已掠过真正的叫喊。

叫喊偶然。在这个世界空间的
空隙里，（美妙的鸟的叫喊
进入其中，如人进入梦中——）
他们把他们尖叫的楔子打了进去。

啊，我们在何处？越来越更加自由，
像断了线的风筝，
我们在半空追逐，伴随周围的笑声，

被风撕成碎片——整理叫喊的秩序吧，
歌唱的神！让他们轰鸣般地醒来，
像河流一样负载着头颅和竖琴。

二十七

时间，这毁灭者真的存在吗？
何时，在寂静的山上，时间摧毁了城堡？
这颗心，永远属于众神的心，
何时受到造物主的强暴？

难道我们真的像命运塑造的那样
是如此的畏惧和脆弱？
童年，深邃的和充满希望的童年，

在根源上——甚至将来——是寂静的吗?

啊,无常的幽灵,
穿越毫无邪念的感受者,
像一阵烟。

存在的我们,忙碌不停的我们,
在永恒的力量那里,
被视为一种神性的习惯。

二十八

哦,来了又去。你,几乎还是孩子,
在一瞬间,把舞蹈的形象
凝聚为舞蹈的一个纯粹的星座,
于此我们短暂地超越了自然的

阴沉秩序。因为只有当奥尔弗斯歌唱,
它才会涌现自身,沉浸于倾听。
从那时你就是一个被打动的人,
并微微惊异,当一棵树久久地

沉思,要与你一起前去倾听。
你依然知道,竖琴弹奏出声音的
地方——那个闻所未闻的中心。

你为它尝试美妙的舞步,
并希望,有一天把朋友的姿态
和容貌,转向神圣的赞美。

二十九

远方静默的朋友,去感觉

你的呼吸使空间变得更加丰盈吧。
在幽暗的钟楼的木梁上
让你自己鸣响吧。消损着你的东西，

靠此滋养而成为一个强者。
在变形中离去和进入吧。
什么是你最痛苦的经验？
如果你感到酒的苦涩，那就化身为酒吧。

在过度充盈的夜晚，你必须
成为你感官的十字路口上的魔力，
和这些感官奇特相遇的意义。

如果尘世已把你遗忘
向沉默的大地说：我流动。
向湍急的流水说：我存在。

李永平　译

为约翰·济慈的临终画像而作*

远方从开阔的天野
伸到安息了的名人的脸庞：
我们不能理解的痛苦回落
到它的阴暗的所有者身上。

这样保持着，仿佛注视着苦难，
却将自己构成最自由的形象，
还有一瞬间，——以新的宽容
蔑视着发展本身和衰亡。

脸：哦谁的？不再是刚才
还被认同的内聚。
哦眼睛，它不再从被推辞的生命
强迫最美好的事物。
哦诗歌的门槛，
哦永远弃世的年轻的口齿。

只有额头生得相当持久
超越了那些消失的方面，
仿佛它要惩罚疲乏的鬈发
为了生在上面的，微微悲伤的谎言。

（一九一四年一月二十七日，巴黎）

---

* 里尔克一九一四年一月二十七日在安德烈·纪德处见到这幅画，有感而作。



约翰·济慈临终像　［英］约瑟夫·塞弗恩　绘

总是一再地……

总是一再地，虽然我们认识爱的风景，
认识教堂小墓场刻着它哀悼的名姓，
还有山谷尽头沉默可怕的峡谷；
我们总是一再地两个人走出去
走到古老的树下，我们总是一再地
仰对着天空，卧在花丛里。

（一九一四年）

冯至　译

啊，朋友们，这并不是新鲜……

啊，朋友们，这并不是新鲜，
机械排挤掉我们的手腕。
你们不要让过度迷惑，
赞美“新”的人，不久便沉默。

因为全宇宙比一根电缆、
一座高楼，更是新颖无限。
看哪，星辰都是一团旧火，
但是更新的火却在消没。

不要相信，那最长的传递线
已经转动着来日的轮旋。
因为永劫同着永劫交谈。

真正发生的，多于我们的经验。
将来会捉取最辽远的事体
和我们内心的严肃融在一起。

（一九二二年，米索）

冯至　译

啊，诗人，你说，你做什么……

啊，诗人，你说，你做什么？——我赞美。
但是那死亡和奇诡
你怎样担当，怎样承受？——我赞美。
但是那无名的、失名的事物，
诗人，你到底怎样呼唤？——我赞美。
你何处得的权力，在每样衣冠内，
在每个面具下都是真实？——我赞美。
怎么狂暴和寂静都像风雷
与星光似的认识你？——因为我赞美。

（一九二一年，米索）

冯至　译

波 德 莱 尔*

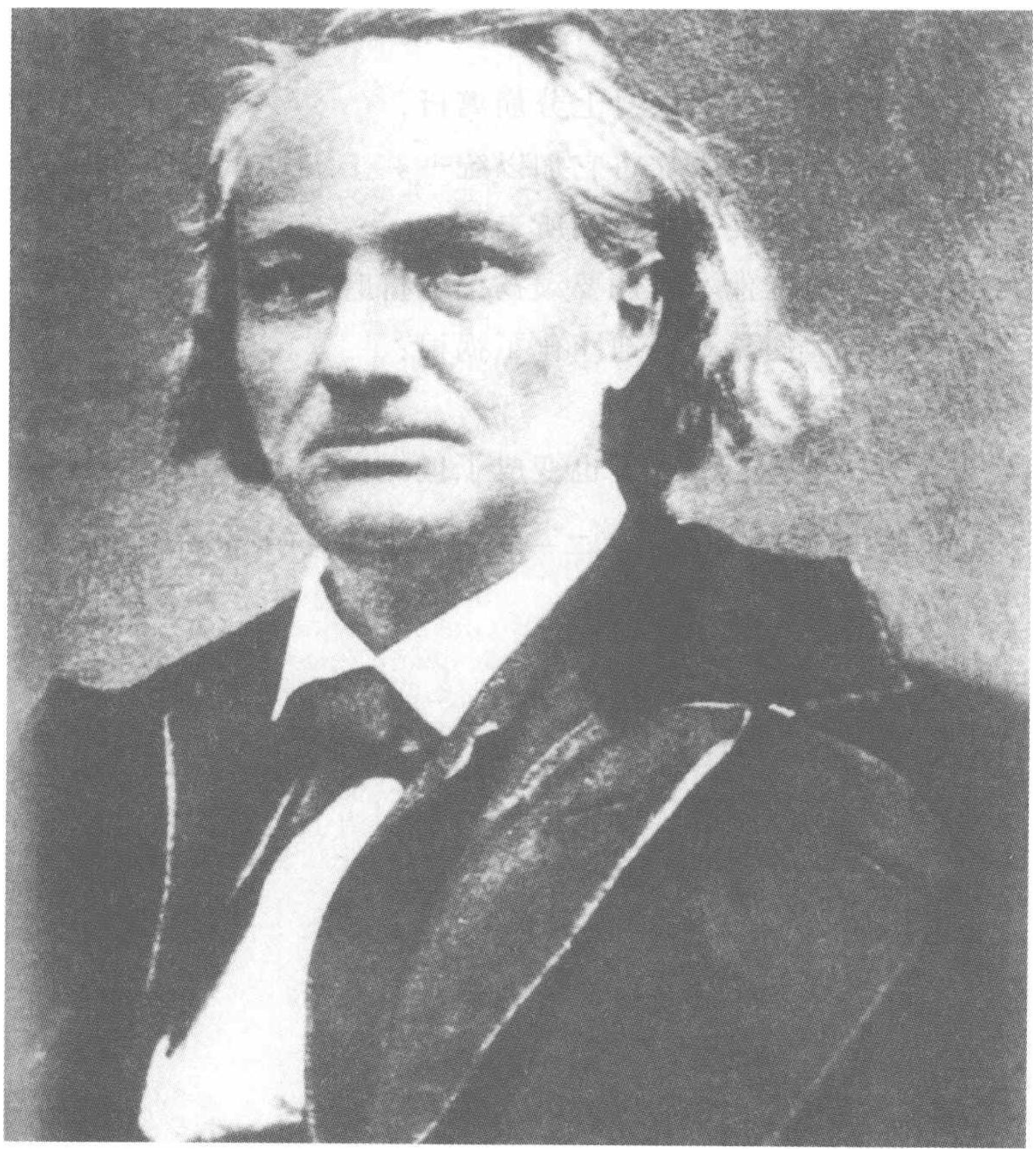
世界在人人身上分崩离析，
惟有诗人才将它加以统一。
他把美证明得闻所未闻，
但因他本人还要颂扬把他折磨的一切，
他便无止境地净化了祸根：

于是连毁灭者也变成了世界。

（一九二一年四月十四日，伊尔舍尔的伯格堡）

绿原　译

* 写在波德莱尔的《恶之花》的一个德译本上。这是作者赠给安尼塔·福尔雷的礼物，她是作者旅居瑞士期间的密友南妮·冯德利-福卡特（1878—1962）的一个年轻女友，一位瑞士高级官员的女儿。



波德莱尔

夜

夜。你消溶于深处的、
对着我的脸的脸。
你,我的惊诧凝望之最大
优势。

夜,战栗在我的目光中
而本身却如此坚固;
无穷无尽的创造,比
尘世遗骸更加持久;

充满年轻的星辰,它们将火
从其衣缘的疾逝中
扔向间隙空间之
无声的奇遇:

由于你单纯的存在,超越者啊,
我显得何其渺小——
但,与黑暗地球相一致,
我敢于留在你身中。

(一九二四年十月,穆佐)

绿原 译



里尔克(1923)

来吧，你这躯壳中*

来吧，你这躯壳中最后
又无可救药的痛苦，我认了。
瞧，我在你中燃烧，如我曾在精神领域中发光。
木头曾长期抗拒
你熊熊的火炬
而今我却走近你，在你中燃烧，
我现世的温驯在你盛怒中
成了来世地狱的苦痛。
我纯净无暇，对未来毫无计划。
爬上由痛苦堆砌的杂乱柴堆，
确知，以我那颗一无所有的心
无从换得美丽前程。
那烧得无法辨认的人就是我吗？
我不愿再回忆。
噢，生命，生命：在外面，
而我在炽火中却无人识得。

（一九二六年十二月中，瓦勒山）

齐德芳　译

* 这是里尔克病危中所作的最后一首诗。

墓 志 铭*

赖纳·马利亚·里尔克

1875年12月4日—1926年12月29日

玫瑰,哦纯粹的矛盾,乐在
众多眼睑下的无人之眠。

绿原 译

* 一九二六年十一月三十日起,不可治的白血病突然恶化,给诗人带来几星期极其可怕的痛楚。为了迎接“他的”死亡,他拒绝了给他提供的麻醉剂。从此他闭门谢客,只请南妮·冯德利-福卡特夫人到他榻前来,把他的遗嘱交给了他晚年这位慈母般的知己。诗人于一九二六年十二月二十九日清晨三时半逝世。四天后,按其遗愿,葬于瑞士瓦莱州拉容山谷附近一座古老教堂。墓碑刻有他的纹章、姓名和一首小诗改作的墓志铭,后者以玫瑰为象征,指示了人类的难以说明的生存,同时指示了艺术的奇观。这两行断句写于一九二五年十月二十七日,改作墓志铭是作者的遗嘱。他所以要用这两行玫瑰断句作为墓志铭,还因为从某种意义来说,他正是死于玫瑰的刺,据云发病前一天,他为一个少女采摘玫瑰时扎了一下手,这一扎加速了那潜伏的不治之症的致命过程。

小　　说

魏育青　孙凤城 译

布里格随笔*

（选译）

一

九月十一日　杜耶街

的确，人们来到这里是为了生活，而我却认为这里是死亡的地方。我外出散步，目光所及尽是一家家医院。我看见一个人摇摇晃晃地倒下，四周立即围起一群行人，挡住了我的视线，以后怎样就不得而知了。我看见一位孕妇，她步履艰难地沿着一道散发着热气的高墙向前挪动，不时伸出手来摸一下墙，好像要证实那墙还在身边似的。不错，墙还在那儿。墙后面是什么地方？我摊开地图寻找，哦，是产院。这就好，大夫会给她接生的——他们擅长此道。再往前便是圣雅克大街，那儿矗立着一座高大的穹顶建筑物。地图上标着“仁慈山谷军用医院”的字样，我本来不需要知道这个，然而知道了也没有什么坏处。走在街上，闻到四周飘来一股气味。勉强能分辨出这是黄碘、炸土豆的油脂和恐惧混合在一起的气味。无论哪座城市，到了夏天总有一股气味。接着我又看见一幢怪房子，全部封闭像患了白内障。这房子在地图上找不到，但大门上悬挂的招牌依稀可辨：夜间收容站。入口处贴着价目表，我打量了一眼，还不算贵。

还能看见什么？一辆被弃在路边的童车，里面躺着一个胖胖的孩子，脸色娇嫩，额头上斑疹疤痕清晰可见。斑疹显然已经愈合，不再疼痛了。梦乡中的孩子张着小嘴，呼吸着黄碘、炸土豆和恐惧混杂的气味。气味难闻，但又有什么办法呢？主要的是人还活着，这才是最重要的。

---

* 此文全名为《马尔特·劳利兹·布里格随笔》。

二

我不得不开着窗子睡觉，恍惚觉得有轨电车丁零丁零地飞速经过我的卧室，汽车从我头顶驰过。一扇门啪地关上了。不知何处一块玻璃掉落下来，我听见大的碎片在哈哈大笑，小的碎屑在吃吃窃笑。突然，房子里另一头回荡起沉闷的声响，有人上楼，不停地拾级而上，近了，到了，好一会儿又走了。街上又喧闹起来，一个姑娘尖叫着："嗨，讨厌，不能轻一点儿！"电车急匆匆地驶近又远去，抛开一切远去了。有人在喊叫。有一群人在奔跑，争先恐后的脚步声。一条狗在狂吠。听见狗叫真感到莫大的安慰。晨光熹微时甚至还传来雄鸡报晓的声音，心中顿时觉得无比轻松。我一下子睡着了。

三

这儿确实有不少噪音。不过还有更为可怕的东西：寂静。我相信，这正如火灾时偶尔会出现的令人战栗的一瞬：水柱停止了喷射，消防队员不再攀登，在场的人全都怔住了；头顶上一道漆黑的飞檐悄然无声地冒了出来，后面那烈焰翻腾的高墙悄然无声地倾斜下来。人们耸起双肩伫立着，眼角布满愁纹，紧张地等待这可怕的崩塌。这里的寂静就是如此可怕。

五

我曾说过我在学"看"吗？是的，我开始学"看"了。情况虽然依旧很糟，可我要抓紧时间，不能虚度光阴。

举例来说吧。我从未意识到这里的脸竟然多得数不胜数。这里有很多人，但是脸更多，因为每个人都有若干张脸。这里的人年复一年地戴着一张脸，当然了，这张脸就被用坏了，肮脏不堪了，满是皱褶了，像旅行归来后的手套一样被戴得又宽又松了。这是些俭朴的小人物，他们从不换下这张脸，更别提让人将它洗涤一番了。他们声称这张脸还能凑合着用，谁又有这份能耐向他们证明事实正好相反呢？这样就当然出现了一个问

题:既然他们每人都有若干张脸,那么其他的几张派什么用处?他们把另外的几张脸收藏起来了,留给子孙后代使用。不过,或许他们的狗会戴上这些存货外出游逛的。为什么不行呢?不管怎么说,脸总是脸啊。

另一些人则不然。他们一张接一张地戴,用坏一张马上再换上一张,速度快得令人难以置信。起初他们觉得自己的脸取之不尽、用之不竭,但是还不满四十岁,就只剩下最后一张了。这当然是场悲剧。他们不习惯节省这些脸。才过了一星期,硕果独存的一张也磨穿了,磨出了好多窟窿眼儿,不少地方薄如纸片,渐渐地衬里也露了出来,这衬里就是"非脸",他们戴着它到处溜达。

瞧这女人,她弯着腰,脸埋在双手中。这是在村妇街的转角处。我马上放轻了脚步。在可怜的人沉思时不应该去惊动他们。这样他们也许会理出头绪来。

街上空荡荡的,令人感到乏味。我的步子不听指挥,在这空荡荡的街上发出啪啪的声响,如同我穿着一双木屐。那女人吓了一跳,猛然直起身来,动作是那么快、那么剧烈,以至于脸还留在双手中。我可以看见那双手中的脸,像空穴般的脸。我竭尽全力才迫使自己注意那双手而不去看从那双手里挣脱出去的头部。从里面看见一张脸,这使我毛骨悚然,但我更害怕那个失去了脸的,纯粹的、受了伤的头颅。

七

这家出色的医院历史悠久,远在路德维希国王①统治时期就有人躺在这儿的病榻上咽气了。现在这家医院有五百五十九张床位送别死者。当然这情形和工厂相差无几。这种大批量经营方式不能妥善地安排个别的死亡,不过这也算不了什么,人一多就得这样。今天谁还能妥善地安排死亡?谁也不能。甚至那些有财力将自己的死张罗得像个样子的阔佬们也开始变得马虎随便起来。希望得到一种特有之死的人越来越少了,要不了多久,特有之死便会像特有之生一样寥若晨星。上帝啊,一切就是这样。来到人世,找到一种成衣般千篇一律的生活,只要穿上就算完事。要

① 路德维希,法兰克王国的君王。

离开或不得不离开人世，这也不费吹灰之力："先生，这就是您的死。"死就死吧，死是由于患病（自从了解所有疾病之后，人们也就明白了：各种致命的终结是由各种病带来而不是分属各个个人的：这即是说，病人是无可奈何的）。

在疗养院里，病人满怀对医生护士的感激而心甘情愿地死去，这里的死是疗养院雇用的，人们愿意看到这种情景。然而，要是在家里死，那么不言而喻地会选取一种上流社会中合乎礼仪的死，要求相应的一等葬礼及其高尚的习俗。穷人们围绕在这样大办丧事的人家门前，一饱眼福。他们自己的死当然是平平常常的，没有任何繁文缛节，于是他们见到一种大致相配的死就很高兴。这死像衣服一样，可以宽大一些，人还会不断地一点一点长大。只有当它无法在胸前扣拢或者勒住喉咙时，才能说它不合身。

八

一想起现在已人去楼空的家时，我就确信以前肯定和现在不一样。以前人们知道（或许预感到），死亡就隐藏在人的体内，如同果核位于水果中央。儿童们体内是小小的死，成人们体内是大大的死，妇女的死在怀腹，男子的死在胸膛。人们一直就有的死赋予人们一种特殊的尊严和宁静的骄傲。

我的祖父是年迈的侍从官布里格。他的体内就藏着一种死。这是怎样的一种死啊：持续了两个月之久，吼叫声那么响亮，甚至在庄园最偏远的角落里都能听见。

对这种死来说，古老的大庄园显得过于局促。看来得再添造几排厢房才行；因为侍从官的躯体越来越肥大，他不断叫人把自己从一个房间抬到另一个房间。要是天还没黑时庄园里就已经没有他不曾躺过的房间，他便可怕地勃然大怒起来。从早到晚前呼后拥的仆人、侍女和家犬由总管家带领，把他抬到楼上他的亡母归天的房间去。这房间二十三年来一直保持着他母亲死时的原状，从未有人获准踏进一步。现在这支队伍破门而入。窗帘拉开了，夏天午后白灼的阳光扫视着房内又羞又怕的物件摆设，然后笨拙地转身跨进揭去盖布的镜子。这些人的举止也是如此。

女仆们由于好奇不知手该往哪儿放，打杂的小伙子怔怔地盯着这一切，上了年纪的用人则四处走动，竭力回忆从前曾听说过的关于这个房间的传闻——他们一直被关在门外，现在终于有幸亲临其境了。

尤其是那群狗为能在这间所有陈设都散逸着一股气味的房间里逗留而兴高采烈。身体细长的俄罗斯灵猩忙忙碌碌，在靠背椅后钻来钻去，扭着长长的舞步蹿过房间，像纹章上镌刻的狗那样直起身来，细长的爪子搭在黄白相间的窗台上，瘦削的脸上显得有点紧张，皱起眉头左顾右盼地俯视着下面的院子。皮色像手套一样黄的小种猎獾狗蹲在窗边一张带丝织软罩的长沙发上，看那神气，好像对一切表示满意。毛又短又硬的大猎犬则显得闷闷不乐，在桌腿镀金的桌子边上擦着脊背，震得画满花纹的桌面上塞夫尔[①]产的杯子不停地颤动。

是的，对这些失神的，沉睡的东西来说，这确实是一个可怕的时刻。不知是谁慌乱中打开的书里飘出几片玫瑰花瓣，掉在地上被踩得稀烂，一些易碎的小物品被摔坏了又随后丢在一边。几件弄得变形的摆设被塞在窗帘下，或是扔到壁炉金黄色的栅网后面。不时有东西掉落下来，悄然无声地掉在地毯上，叮当哐啷地掉在坚硬的镶木地板上。不是这边有什么响亮地砸破了，就是那边有什么无声地开裂了，总之，这个房间里的东西都娇惯坏了，经不起摔打。

假如有人突然想起发问：在这个小心翼翼地保护起来的房间里现在接二连三地发生了破坏，原因何在？或许只有一个答案：死。

侍从官克里斯多夫·德特勒夫·布里格在乌尔斯迦德庄园的死。他滚圆的身子把深蓝色的制服撑得鼓鼓囊囊的，躺在地板中央纹丝不动。肥胖、陌生，没人再能认出的脸上双目紧闭，他没有看见这儿发生的一切。起初，大家打算把他放到床上，但他说什么也不愿意，因为，从他的病开始加重的那几个夜晚起，他恨透了卧榻，再者，这儿的床也的确太小了。无奈何只得把他放在地板上，因为他又不想再到楼下去。

他就这么躺着，人们可以认为他已经呜呼哀哉了。不知不觉已到黄昏时分，狗挤过门缝鱼贯而去，只有那条脸色阴沉的硬毛猎犬还蹲在主人身旁，伸出一只毛乱蓬蓬的大前爪搭在克里斯多夫·德特勒夫那肤色灰

---

① 塞夫尔，法国地名。

暗的大手上。这时用人们也大多站在外面的走廊里。走廊刷得雪白，比房间里亮堂些。仍然留在里面的几个奴仆不时偷偷地朝房间中央躺着的一大堆黑乎乎的东西瞟上一眼，心里念叨着但愿那堆东西仅仅是罩着一件宽大外套的朽物。

然而并非仅仅如此。还有一种声音。这声音在七个星期前还从未有人听见过，因为这不是侍从官的声音。这声音不属于克里斯多夫·德特勒夫，而是由克里斯多夫·德特勒夫之死发出的。

克里斯多夫·德特勒夫之死好多好多天之前就开始在乌尔斯迦德活动了。它和大家交谈，提出要求，要求抬它，要求去蓝色的房间，要求去小沙龙，要求去大客厅，要求和狗做伴，要求人们欢笑、说话、玩耍、安静并同时做到这一切，要求与朋友，与妇女和亡灵会面，甚至要求自己也去死。就这样要求、要求，还大声地叫喊。

夜幕降临，用人们精神不济了，没轮到值班的都想歇息了。每当这时，克里斯多夫·德特勒夫之死就叫喊起来，它咆哮着，呻吟着，叫声经久不息。开始家犬还跟着狂吠，但很快就默不做声了，不敢再躺下睡觉，撑着细长的狗腿，吓得直打哆嗦。村民们听到这从辽阔的丹麦夏季的银白色夜空中传来的死亡的叫喊，便像听到暴风雨来临一样马上起床，披上衣服，一声不吭地围在灯前坐着，直到这叫喊声消失。即将分娩的孕妇们被安置在最偏远的房子和密不透风的小棚里，可是连她们也听到了这叫喊声，仿佛它是从她们的身子里发出来的，她们哀求也让她们起来，挺着大肚子坐到其他人旁边，脸色苍白。正在下崽的母牛被关在圈里，无依无靠，其中有一头因为小牛犊不肯下来，被连死胎带内脏拉出体外。所有人的日常活计都干得糟透了。忘记了把干草送进牛圈，因为他们白天就在为夜里睡不好觉担心，他们晚上不断地被惊醒，战战兢兢地起床，浑身上下疲乏无力，所以才这样丢三落四。星期天他们到宁静的白色教堂去祷告，祈求乌尔斯迦德不再有主人，因为这是一个可怕的主人。布道坛上的牧师大声地说出了下面众人的愿望和祈求，因为他自己夜里也不能安息，以至无法理解上帝了。教堂的钟声也表达了同样的心愿，大钟遇上了一位强硬的对手，这个劲敌整夜不停地呼号，大钟即便使出浑身解数也拿它无可奈何。是的，大家众口一词，有位小伙子甚至梦见自己操起粪叉冲进城堡刺死了他的这位主人。人们是如此的怒气冲天，忍无可忍，全都仔细

地倾听小伙子讲述他做的梦，不由自主地上下打量他，忖度他是否真能胜任这一壮举。四周的居民心同此感，口同此言，而仅仅在几个星期之前他们还都爱着侍从官，对他的遭遇表示惋惜呢。但是说归说，局势却不见丝毫好转。克里斯多夫·德特勒夫之死依然在乌尔斯迦德徘徊，赶也赶不走。它一直逗留了十个星期，整整十个星期寸步不离，比曾是这儿的主人的克里斯多夫·德特勒夫·布里格更像主人，它简直就是个皇帝，迟到的但却是永恒的君主，人们称它为“可怖的恶鬼”。

这不是某一个水肿病患者的死，而是邪恶的、威风凛凛的死，侍从官一直身藏着它，终生用自己的躯体做它的养料。侍从官本人在平静的日子里都未能耗尽的那过量的骄傲、意志和主宰力量全部融入了他的死，融入了如今在乌尔斯迦德流连忘返、挥霍无度的死。

九

至于那些我曾见过或听说过的人，情况都是如此。他们全都有一种特有之死。男人把死衬在甲胄里，似乎随身带着一个俘虏。妇女变得苍老和萎缩之后躺在一张大得可怕、像舞台一样的床上，在全家面前，在仆役和家犬面前悄悄地庄严地与世长辞。还有孩子，甚至才一点儿大的孩子，他们也不是很平凡地去就孩子之死，而是竭力控制住自己，以一种他们已是的并将是的样子死去的。

女人们身怀六甲，纤细的双手安然地放在臃肿的肚子上，赋予她们这种忧郁美的是两个胚胎：婴儿和死亡。她们的脸上之所以什么也没有，只有稠厚的，几乎是滋补的笑容，难道不就是因为她们有时意识到这两个胚胎在同时生长吗？

十

为抵御恐惧我做了些许努力。我通宵达旦坐着写作，这会儿累得就像刚从乌尔斯迦德的田野上长途跋涉归来。很难设想，这里的一切竟然一去不复返了，绵延数里的古老庄园里如今住着陌生人。可能山墙顶端那白色的房间里此刻女仆们正在睡觉，从黄昏到拂晓沉浸在凝重湿润的

梦境里。

没有伴侣，没有东西，只带着一口皮箱和一只书匣流离转徙，原本不是出于好奇。这究竟是一种怎样的生活啊：没有住房，没有财产，没有狗。也许至少得有回忆。但是谁有回忆呢？孩提时代吗？它早已被埋葬了。大概要等两鬓染霜才能靠近这一切吧。我想，人老了也有好处。

十一

今天清早推开窗。啊，一个晴朗的秋日。我走过杜勒依宫。面向东方的一切被阳光洒上一层炫目的金辉。它们原来被雾气笼罩着，宛如披着一匹浅灰色的轻纱。雾气尚未退尽的花园里，一尊尊雕像正沐浴在阳光里。几排长长的花坛里有几株花挺直腰杆，用受惊的声调说着一个字："红。"接着一个高挑身材的男人从香榭丽舍大街转角处走来，他带着一支拐杖，却不夹在腋下，而是轻轻地持于胸前，不时将它稳稳地撑在地上，发出响亮的声音，似乎那是宫廷宣谕官的权杖。他抑制不住欢乐的微笑，用专注的目光朝着太阳，朝着树木微笑着。他的步伐像孩子一样，腼腆，迟疑，但却异乎寻常的轻盈，他陶醉在对早年散步情形的回忆之中了。

十二

小小的一轮圆月竟然有这样神奇的力量。好些天来，只觉得周围的一切是那么明朗，淡淡地在晶莹的空气中几乎不露痕迹却又历历在目，连近在身旁的东西也染上了远方的色彩，依稀可见然而触摸不到。辽阔的苍穹把河流、桥梁、长街和星罗棋布的广场连成一片，它们将远天藏在身后，仿佛自己是画在一匹薄绸上似的。新桥上浅绿的车辆，流溢出的红光，银灰色建筑群的隔墙上贴着的布告，都无以名状，难于描绘。一切都那么简单，被嵌在几块真正明亮的平面上，酷似莫奈笔下的肖像。没有什么是微不足道和多余的。河滨大道边，旧书商打开了箱子，新书的嫩黄，古籍的焦黄，书册的紫罗兰色，书包更加诱人的翠绿：这一切都不是多余的，都是有机的一分子，共同构成了一种万物齐备的完美。

十四

我想，我得着手干些什么了。现在我要学习去“看”。我已经二十八岁了，却还一事无成。再说一遍我以前做的事吧：写过一篇关于卡尔帕奇俄①的蹩脚论文，一部试图以含混的手法证明一些错误的剧本《婚姻》，此外还有几首诗。唉，要是过早地开始写诗，那就写不出什么名堂。应该耐心等待，终其一生尽可能长久地搜集意蕴和甜美，最后或许还能写成十行好诗。因为诗并非像人们认为的那样是感情（说到感情，以前够多了），而是经验。为了写一行诗，必须观察许多城市，观察各种人和物，必须认识各种走兽，必须感受鸟雀如何飞翔，必须知晓小花在晨曦中开放的神采。必须能够回想异土他乡的路途，回想那些不期之遇和早已料到的告别；回想朦胧的童年时光，回想双亲，当时双亲给你带来欢乐而你又不能理解这种欢乐（因为这是对另一个人而言的欢乐），你就只好惹他们生气；回想童年的疾病，这些疾病发作时非常奇怪，有那么多深刻和艰难的变化；回想在安静和压抑的斗室中度过的日子，回想海边，在全部的海、许许多多的海边度过的清晨，回想在旅途中度过的夜晚、点点繁星飞舞的夜晚。即使想到这一切还是不够的，还必须回忆许多爱情的夜晚，这些爱情之夜各个不一。必须回忆临盆孕妇的号叫，脸色苍白的产妇轻松的酣睡。此外还得和行将就木的人做伴，在窗子洞开的房间里坐在死者身边细听一阵又一阵的嘈杂声。然而，这样回忆还是不够，如果回忆的东西数不胜数，那就还必须能够忘却，必须具备极大的耐心等待这些回忆再度来临。因为回忆本身还不是“它”。只有当回忆化为我们身上的鲜血、视线和神态，没有名称，和我们自身溶为一体，难以区分，只有这时才会出现“它”——在一个不可多得的时刻，诗行的第一个词在回忆里站立起来，从回忆中迸发出来。

迄今为止我写的诗却不是以这种方式写出来的，所以都称不上是诗。——当年我编剧本时，真是在无目的地瞎跑。我难道不是一个拾人牙慧的傻瓜，否则我怎么会需要一个第三者才能描述两个相互为难的人

① 卡尔帕奇俄（1465—1526），意大利画家。

的命运呢？我那么容易地跌进了陷阱。我本该明白，这贯穿所有生活和文学的第三者、一个从未存在过的第三者的幽灵没有任何意义，所以应该否定它。第三者属于自然的托词，这自然一直在竭力使世人的注意力离开其最深处的奥秘。第三者是一架屏风，挡住了背后上演的戏剧。第三者是通向真正冲突的无声境界的入口处肆虐的喧闹。不妨认为，要谈论卷入冲突的双方，迄今为止对所有的人都是太难了，而第三者正因为不真实才成了容易的任务，无论是谁都能完成。他们的戏剧刚开头，你就能察觉出一种急躁，他们急于去找第三者，不能耐心地等待他的到来，好像一见到第三者，什么都好办了。然而要是第三者姗姗来迟，那该多么乏味无聊呵，没有第三者似乎什么事都不会发生，一切都伫立着，停顿着，等候着。是啊，倘若一直这样淤滞壅塞、踌躇彷徨下去，该怎么办呢？剧作家先生，还有你们这些熟谙人生的观众，倘若第三者这深得人心的花花公子，这像万能钥匙一样介入所有婚姻的狂妄小儿失踪了，该怎么办？倘若他，举例来说，被魔鬼抓走了，该怎么办？倘若真的这样，那么你就会立刻发现，剧院里不自然地空空如也，人们像堵危险的墙洞一样堵住这个空穴，只有包厢围栏里扑出的飞蛾在这无依无靠的凹膛里翩翩起舞。剧作家们再也不能住在别墅优哉游哉了。社会上探子倾巢而出，跑遍天涯海角为剧作家们寻找这无法替代的，本身就是情节的第三者。

然而，剧作家们是生活在人群中的，这里的人群不是指那些“第三者”，而是指构成戏剧冲突的双方。关于这双方可说的内容无与伦比的丰富，但是直到今天却什么也未曾说出来。尽管这双方忍受着，活动着，不知道如何帮助自己。

真是可笑。现在我静坐斗室之中。我，布里格，已经二十八岁了，却没有人知道我。我坐在这儿，什么也不是。然而，什么也不是的我开始思索了，在这五层楼的小室里，在巴黎一个灰蒙蒙的下午，思索着以下的问题：

人们从未看见、认识和说出过任何真实和重要的东西，这可能吗？人们有难以计数的时间可以用来观察、思考和记述，却让这无数光阴像啃黄油面包和苹果的课间休息一样白白流逝过去，这可能吗？

是，这是可能的。

人们尽管有发明和进步，尽管有文化、宗教和人世智慧，却仍旧飘浮

在生活的表面,这可能吗?人们甚至将这无论如何总还算得上什么的表面又罩上一层乏味得令人难以置信的盖布,以致这表面看上去酷似暑期中沙龙里的家具,这可能吗?

是,这是可能的。

全部世界历史都被误解了,这可能吗?已往的历史都是虚假的,因为人们总是谈论大众,谈论汇聚在一起的众人,而不去注意个人(众人围拢在个人身旁,因为他是陌生的濒死者),这可能吗?

是,这是可能的。

坚信必须追补在自己出生之前就已发生的事情,这可能吗?必须回忆每一个生活在过去年代的先人,而且确实知道他们的情况,不使自己被持其他见解的人说服,这可能吗?

是,这是可能的。

所有这些人都对一种从未存在过的"已往"了如指掌。这可能吗?一切真实性对他们来说都等于零,他们的生活与一切无关,宛如空屋中的挂钟一样摆动着,这可能吗?

是,这是可能的。

对活着的少女一无所知,这可能吗?嘴里说着"妇女们"、"儿童们"、"男孩们"却没意识到(受过再多的教育也没意识到),这些词早已不是复数了。而只是不计其数的一个个单数,这可能吗?

是,这是可能的。

有些人口诵"上帝",视上帝为共有之物,这可能吗?举两个学童为例:一个买了一把刀,他的伙伴在同一天也买了一把一模一样的刀。一个星期后,他俩各拿出自己的刀来给对方看,结果是这两把刀的相似之处已所剩无几了,它们经过不同的手使用变得大不相同了(其中一个学童的母亲说:假如你们总是马上把每件东西都用坏……)。这样说吧:相信拥有一位上帝而又不去使用他,这可能吗?

是,这是可能的。

如果这一切是可能的,即使仅仅是看上去有可能,那么为了世上的一切,总该做些什么。不论是谁,既然有这令人不安的想法就必须着手补做耽误的事情,哪怕他只是一个普通人,并非最合适的人选。因为除他之外,再没有其他人在这儿了。这个外国来的无名小辈布里格,不得不坐在

五层楼上的房间里写作，日以继夜地写作，是啊，他必须写作，这将是他的归宿。

十六 法兰西国家图书馆

我坐着读一位诗人。阅览大厅里人头济济，但我感觉不到他们的存在。他们在书本里。有时他们在书页之间爬动，就像睡觉的人在两个梦境的交接处辗转反侧。啊，置身于读者之间真是妙不可言。为什么他们不总是这样呢？你可以走到一个人身边，轻轻地拍他一下，但是他却茫然不觉。你站起时不慎碰到了邻座，赶忙道歉，他朝传来声音的方向点点头，把脸转向你却不看你，他的头发就像安睡者的头发。此情此景令人感到惬意。我坐着，拥有一位诗人。这是怎样的一种命运啊。大厅里现在大概有三百个人读书，然而他们不可能每个人都拥有一位诗人（天知道他们拥有什么）。不可能有三百位诗人。可是你瞧，这是怎样的命运啊：我这个也许是所有这些读者中最穷的人，而且是外国人，我却拥有一位诗人。虽然我很穷，我天天穿着的外衣已经开始捉襟见肘，脚上的鞋也有几处地方不尽如人意。不过，我的衣领是干净的，内衣也算整洁，我可以而且确实也到甜食店去，甚至豪华大街上的那几家也时常光顾，我可以安详地伸出手去拿盘中的糕点。别人不会感到惊讶，不会将我骂出去，因为这双手依然是属于上流社会的手，每天要洗四五次的手。一点不假，指甲里没有污垢，写字用的手指上没有墨渍，关节处尤其无可指摘。众所周知，穷人的手不会洗得如此一尘不染的。从手的干净程度可以得出某些结论。事实上人们也得出了结论，在商店里得出了结论。不过还是有几个家伙，比如圣米歇尔大街和拉辛路上遇见的那些人，他们没有被我蒙住，他们认为干净的手指半文不值，只是看了我一眼就什么都明白了。他们明白我其实是和他们一样的人，这会儿不过是在扮演一幕小小的喜剧罢了，如同在狂欢节时取闹。他们不想扫我的兴，只是咧开嘴微微一笑，会意地眨巴着眼睛。其他人没有看见。此外他们把我当成高贵的先生对待，只要有旁人走近，他们甚至还装出一副低三下四的样子对我唯唯诺诺，好像我身披毛皮大衣，后面跟着出行用的马车似的。有时我掏出两个苏，怕他们嫌少不要而双手发抖。谢天谢地，他们收下了，如果他们不再

露出牙齿奸笑,朝我挤眉弄眼,那么我就算渡过难关了。这些人是谁?他们想从我这儿得到什么?他们在等着我吗?他们怎么认出我来的?不错,我的胡须失于梳理,和他们脸上始终给我留下深刻印象的那些久未梳理而显出苍白病态的胡须稍稍有些相似。但是,难道我竟然没有拒绝梳理胡须的权利吗?许多大忙人也不梳理胡须,然而谁也不会因此将他们视为废物。因为我很清楚,这些人是废物,不仅仅是乞丐,不,他们其实不是乞丐,废物和乞丐之间是有区别的。废物是渣滓,是命运之神吐出的人皮碎屑。这些皮屑被命运的唾沫润湿了,粘在某堵大墙旁,某盏路灯边,某根广告柱上,或者慢慢地淌进巷子深处,留下一条又黑又脏的污痕。那位老妪究竟要从我这儿得到什么?她不知是从哪个洞里爬出来的,端着一个床头柜的抽屉,抽屉里一些钮扣和针在骨碌碌地滚来滚去。她为什么跟在我旁边,目不转睛地盯着我?她好像试图用她那双流着泪水的眼睛认出我,那双烂眼睛看上去就像有个病人把绿色的痰液吐进了她充血的眼睑。这位矮小的白发老妪为什么在一家商店橱窗边靠着我站了足有一刻钟,同时从她握紧的手里极其缓慢地推出一支长长的旧铅笔让我看?我佯装正在观赏橱窗里的展品没有注意到她的动作,但她却知道我已经看见她了,而且还知道我伫立在这里是在揣度她究竟想干什么。我很清楚她不是在卖铅笔,我觉得这铅笔是一个暗号,只有知情者才懂得的暗号,只有渣滓们才了解的暗号。我猜测她是在暗示我必须到哪里去或者去干什么事情。最奇怪的是我怎么也摆脱不了一个感觉:我和她确实约定在此会面,而这铅笔就是暗号,因此这一场面原是意料之中的。

见到那老妪是在两个星期之前。然而此后几乎每天都会碰上类似的事情。不仅在夕阳西沉时,在中午熙熙攘攘的大街上,会突然有一个矮男人或老太婆冲我点点头,摸出个什么东西给我看,然后好像该做的都做了似的转身不见了。而且还会发生这样的事:他们某天想起拜访我的寓所,他们无疑知道我住哪儿,而且会设法躲过看门人的挡驾。但是,伙计,这里你们进不来,我在这里是安全的。要有一张特殊的证件才能跨进这间阅览大厅。我有证件,你们却没有。我走在街上时,可能还有一点胆怯,但是我终于站在一扇玻璃门前了,像推家门一样推门而入。在下一道门前出示证件(就像你们出示你们的东西一样,只有一点不同:人们理解我,懂我的意思),然后我就与书为伴,躲开了你们,好像进入冥府一样不

再和你们相见，坐着读一位诗人。

你们不知道什么是“一位诗人”吗？魏尔伦……①不知道？毫无印象？不。你们不能区别他和你们认识的那些人吗？你们不能区别，这我知道。但我读的是另一位诗人，完全不同的另一位。他不住在巴黎，他在群峦叠嶂中隐居。他的声音在清澄的空气里像钟声一样鸣响。他是一位幸福的诗人，吟咏着他的窗子和书橱的玻璃门如何映射出一种可亲而孤寂的遥远。我一直向往成为这样的诗人，因为他像我一样对少女了如指掌。他了解生活在一百多年前的少女，她们早已香消玉殒，不过这没有什么，因为他了解她们的一切，了解才是最重要的。他念叨着她们的名字，那些用纤柔细长的老式花体字母轻轻地写下的名字，还有那些比他们年长几岁的女友成熟的名字，而这些名字里已经有少许命运，少许失望和死亡在曼声长吟了。在他红木书桌的抽屉里可能收藏着她们褪色的书信和日记的散页，那上面记载着生日、夏季舞会的情形。或许，他卧室背面墙边那架装得满满的五斗柜里有一只抽屉，里面保存着她们春季用的服装。复活节时第一次穿的浅白衣裙，本来是夏装但她们等不及提前上身的缀着薄纱花饰的衣裙。啊，这命运是多么幸福：坐在祖传宅邸的一间静室里，周围的东西宁静而安谧，漫步在碧绿葱茏、令人心旷神怡的花园里，聆听刚来此地的山雀学唱和远处村落的钟声。坐着，凝视午后太阳铺下的一条温暖的光带，知道那么多已逝少女的往事，作为一位诗人。我想，假如我能住在某个地方，茫茫世界的某个地方，远离尘嚣无人打扰的一座乡村别墅，我也会成为一位这样的诗人的。我只要一个房间（靠山墙光线明亮的房间）就够了。这样我就可以和我的旧物，和家族肖像，和书生活在一起了。此外我还要有一把扶手椅，几束鲜花，几条狗和一根走石子路用的粗手杖。再不需要其他什么了，除了一本用淡黄的象牙色皮面装订的，衬页上画有古老花纹的本子：我要在这本本子上写作，写很多很多，因为我有很多想法和很多回忆。

然而，事实并非如此，只有上帝知道为什么。我获准放在一间仓房里的旧家具开始朽烂了，我也同样如此，是的，上帝，我的头上没有屋顶，滴滴雨水落进我的双眼。

---

① 魏尔伦（1844—1896），法国诗人。

十七

有时我走过小店铺，比如塞纳街上的那几家古玩店，旧书店和卖铜版画的铺子。他们的橱窗摆得满满的。显然买卖清淡，门可罗雀。但是朝里一望，却见他们坐在店堂里看书，一点也没有忧虑的神色。既不担心明天的生意，也不为有人光顾而害怕，面前趴着一条驯服听话的狗，或者是一只猫擦着书架跑动，似乎在按顺序抚摸书脊上的标题，这使得店堂里更加寂静。

啊，这就足够了。我有时希望自己也买下一排塞得满满的橱窗，在这后面伴着一条狗静坐二十年。

十八

大声地说“什么也没有发生”，重复一遍“什么也没有发生”——这样声明当然不错，但是有用吗？

炉子又开始冒烟，熏得我只好出去，这确实并非不幸。我感到又累又冷，这算不了什么。我整天在大街小巷徘徊，这是我自己的过错，我本来可以到卢浮宫去坐一会儿的。也许，不，那里也不该去，那里总有些人想暖暖身子，他们坐在铺着丝绒的长凳上，脚宛如一排空空的大靴搁在暖气设备的栅格上。他们的要求极其有限，只要身穿挂满勋章的深色制服的服务员不下逐客令，他们就感恩戴德了。见我进门，他们便冷笑，还微微点头，我在一幅幅画前踱来踱去时，他们便盯着我，不断盯着我，目光像被什么搅拌在一起似的集中在我身上。所以说，卢浮宫不去也罢。我两脚不停地在外面走，天知道走过了多少大大小小的市区、墓地、桥梁和街巷。在一个地方，我看见一个男人推着菜车。他在高声吆喝：“花菜，卖花菜。”“花菜”的“菜”字听起来特别含糊。他身边跟着一个其貌不扬的瘦女人，不时地碰他一下。她一碰，他就扯直嗓子叫卖。有时他不用她碰也叫卖。但这完全是徒劳的。才停了一会儿，他又叫卖起来，因为经过的这幢房子里可能会有人出来买菜。我说过他是个瞎子吗？没有说过？是的，他是个瞎子。我光这样说就是胡说，因为这就意味着，我避而不谈他

推的车，装作好像没听见他叫卖花菜似的。然而，难道这很重要吗？就算很重要，这整件事情和我又有什么相关呢？我看见一个叫卖的瞎老人。这就是我看见的。看见的。

人们会相信有这样的房子吗？不会，人们会说我在胡说。但这次我说的全是事实，没有掐头去尾，当然也没有添枝加叶。我从哪儿去取枝叶呢？大家都知道，我是个穷人。我穷，这是众所周知的。这是房子吗？不过准确地说，曾经是房子，现在已不复存在了，被彻底地拆除了。留在这儿的只有以前与它们偎依在一起的高大的邻屋。显然这些邻屋失去伙伴之后也已岌岌可危了，随时可能倒塌，因为现在布满瓦砾的地基上只有涂过焦油的长桅杆还斜撑着剥落的外墙。我不知道我是否已提到过这外墙。不过，它并非这些还在苟延残喘的房子最初的外墙（可以这样假定），而是最终残留下来的一段。你可以看清那里面的情形，每一层楼上房间的内壁，上面还粘着墙布，四处露出地板和房顶的接合构件。分隔房间的内壁旁沿着整堵外墙还残存着一块肮脏不堪的白色空间，一根裸露的、锈迹斑斑的厕所水管像蛆一样蠕动着穿过，似乎在做着恶心的消化运动。房顶边缘从前装煤气灯管道的地方如今只见灰蒙蒙的一条积满尘垢的痕迹，常常出其不意地东曲西拐，钻进有颜色的墙壁上一个被无情地撕开的黑窟窿中，并消失在那里。最令人难忘的则是内壁本身。这些房间的生命力异常顽强，饱经摧残依然不屈不挠：它固守在残存的钉子边，屹立在几寸见方的地板残骸上，蜷曲在尚能辨出一点内室形状的角落接口处。你可以看见，它依然在年复一年地渐渐改变的颜色中活动，原本的蓝色变作发霉的绿色，再由绿而灰而黄，最后成为一种陈旧、污浊、腐朽的灰白色。它也栖身在镜子、肖像和柜橱后面那些比较清洁的地方，因为它描画出并不断地描画着这些物件的轮廓，使这些物件背后曾积满蛛网和尘土的隐秘幽暗处重新显露出来。每一条伤痕累累的板条上，墙布下面因受潮而凸出的部位都有它的踪迹，它随着扯裂的布片飘动，从历时已久的点点污斑中渗出。透过曾是蓝色、绿色和黄色，以破烂的壁板残条作为框架的内墙，这生命力的气息弥漫出来，这气息浓重而凝滞，什么风也刮不跑。四处充满了正午和疾病带来的窒热，呼吸的气流，久聚不散的烟雾，腋下逸出的把衣服浸得沉甸甸的汗臭、嘴里飘出的霉味和汗津津的脚丫里发出的劣质烧酒味。在此还能闻到尿水的臊臭，煤炭的油烟，土豆刺鼻

的热气以及陈年乳脂呛人的油腥气。没人照顾的婴儿身上环绕不去的甜味,孩子惧怕上学哭闹的声浪,已到结婚年龄的小伙子床铺上的闷热一阵阵涌来。底下街巷深处升起暖烘烘的蒸汽,头顶洒落着被城市上空的尘雾污染了的雨滴,形形色色的来客融入了这生的气息。此外还有久困同一条街巷之中而变得疲软驯服的穿堂风送来的混杂气味,其中不少不知源自何方。我已经说过除了一堵之外所有的外墙都已拆除了吗?我一口气描述那么多关于这堵硕果独存的外墙的情况,别人也许会说我当时肯定在它面前久立不去,观察良久。但我发誓,我一看清这堵墙立刻就逃走了,因为我一看清它便感到恐惧。我看清了这里的一切,所以这一切立刻钻进了我的内心深处,在我身上找到了它们的归属。

经过这一番折腾,我已经精神不济了,简直可以说是筋疲力尽了。因为这个缘故,还要和那个等着我的男人会面就成了一个负担。他在一家小饭馆里等我去吃两只荷包蛋。我肚子咕咕直叫,我已经一天没顾上吃东西了。然而现在我还是顾不上,没等荷包蛋煎好,就有一股力量驱使我跑到大街上。街上人山人海,稠密的人流朝我涌来。这是狂欢节之夜,大家都百无聊赖地在街上挤来挤去。卖艺人流动舞台上通明的灯火,映照在他们的脸上,他们的嘴里爆发出阵阵大笑,就像绽开的伤口里喷射出脓液。我越是急着往前走,他们就越是放怀大笑,拥挤得越厉害。不知怎么,有个女人的手巾在我身上勾住了,我拖着她向前走,周围的人便挡住我狂笑,我似乎觉得自己也该笑,但却笑不出声来。不知是谁往我眼睛上扔了一把彩纸屑,我顿时感到热辣辣的好像被鞭子抽了一下。到了街角转弯处,人流堵住了,摩肩擦背地紧挨着,半步也前进不得,只是轻轻地和缓地此起彼伏上下动弹,好像大家站着捉对交欢似的。尽管我觉得他们都站着只有我在人群中绽开一道裂缝的车行道上狂奔,但事实恐怕是人群在移动,只有我还留在原地。这是因为一切照旧,抬头仰望一边仍是同样的房屋,另一边仍是艺人的流动舞台。不过也许一切都是静止的,只是我和他们头晕目眩以至感到天旋地转罢了。我没有时间去判定孰是孰非了,早已汗流浃背,一股麻醉剂的疼痛在奔流着,如同血液里有一个什么巨物上蹿下跳,把血管胀得好像要炸裂开来。同时我还感到空气似乎早就用尽了,我吸进的只是刚呼出的一点肺泡拒而不收的废气。

不过现在一切都过去了,大难不死。我坐在自己的房间里,伴着孤

灯。身上冷飕飕的,因为我不敢去生炉取暖,万一它又冒起浓烟,我岂不是又得逃出去?我静坐着思忖:假如我不是这么穷,我就可以租用一间另外的房子,里面的家具不像眼前的摆设这样陈旧不堪,到处有以往的房客们留下的痕迹。首先,坐在这把扶手椅上就不知头往哪儿放,因为绿色的椅面上有个油腻的暗坑,好像无论是谁的脑袋靠上去都合适。我一直是小心翼翼地垫上一块手绢,以免弄脏头发,但现在我累极了,不想再费这个事。我发现这样直接靠上去也蛮不错,这浅浅的凹陷正适合我的后脑勺,似乎是定做的一样。不过,倘若我手头不拮据,我首先要买个好炉子,烧上从山里砍来的既干净又易燃的木柴,说什么也不再用这蹩脚的煤渣子,它冒出的烟使人呼吸不畅,头昏脑涨。最好还有一个人不声不响地替我拾掇炉子,在我需要取暖时生火加柴,因为每次我跪在炉子前拨了一刻钟炉火,额头的皮肤就被近在咫尺的烈焰烤得紧绷绷的,热浪直扑进我睁开的双眼,这样一来,我一天的精力常常就消耗殆尽了,再到人群中去一瞧,他们却那么安闲自在。倘若我有钱,我就要在街上拥挤的时候以车代步,每天到一家迪瓦尔饭店用餐……不再钻进小饭铺弄吃的……那个人或许也光顾过迪瓦尔饭店吧?不,他不会在那种地方等我的。迪瓦尔饭店从不让气息奄奄的人进去。气息奄奄的人?我现在坐在我的房间里,可以静静地回忆所遇到的一切,要连那些细枝末节都想得清清楚楚的才好。是这样的:我走进小饭馆,一眼就发现自己经常坐的位置已被人捷足先登了。我向那边低矮的柜台招呼了一声,要了饭菜,在旁边的桌前坐下。虽然那人没有动弹,但我感觉到他了,我感觉到并且立刻理解了的正是他的纹丝不动。我和他之间建立了一种联系,我知道他由于惊恐变得麻木了,对体内某种现象的惊恐使他手足僵硬了。也许他的一根血管破裂了,也许他担忧已久的某种毒素此刻侵入了他的心室,也许他脑子里长起了一个大溃疡,就像使他的世界完全变了样的太阳。我使出吃奶的气力强迫自己注视着他,心里希望这些只是我的胡思乱想。然而我终于跳起身来冲了出去,我竟然没有搞错,他的确坐在那里,裹着厚厚的黑大衣,灰白而紧绷的脸深深地埋在羊毛围巾里,双唇好像有千斤重似的闭合在一起。说不准他的眼睛是否还在张望,它们藏在混浊灰黑的镜片后面微微颤抖。他的鼻翼急速地起伏着,长长的头发盖住了本来像被酷暑的炎日烤焦而显得枯萎稀疏的鬓角,蜡黄的长耳朵在耳根处留下一大片阴影。

是的，他知道他现在远离一切，不仅仅是远离人群。只要再过一眨眼工夫，所有的一切就都会失去意义，那张桌子，那只杯子，那把他坐着的椅子，还有近旁的日常事物都会变得陌生、沉重和难以理解。他木然地呆坐着、等待着这可怕的情景，不再作任何抵抗。

然而我还要抵抗。我要抵抗，虽然我知道我的心已暴露在外，即使折磨我的人不再纠缠，我也活不下去。我对自己说："什么也没有发生。"但我理解那个人，因为在我内心有些什么在活动，开始拽开我，使我和一切隔离开来。每当听见一个垂死者说他不再认识任何人，我总感到心寒，想象着一张孤寂的脸从枕头上抬起，寻找熟悉的曾经见过的某件东西却又一无所获。倘若我的恐惧不是这样巨大，那么我或许能自慰道：换种方式看待世间的一切，我也能活下去。但是，我惊恐万状，面对这种变化感到一种无名的恐惧。这在我看来似乎是美好的世界我从未真正适应过，可在另一个世界我又能干些什么呢？我情愿和我喜爱的"某些意义"呆在一起，退一步说如果改变不可避免，那我至少希望和狗为伴，狗的世界和我们的相似，狗的东西和我们的相同。

此时此刻我还能写下和说出这一切。但是不久后的某一天，我的手会离我很遥远，我吩咐它写作时它会违背我的意图记下另一些不同的词句。不同解释的时代即将来临，词句和词句之间将不再有联系，所有的意义将像浮云一样散开，像流水一样消逝。不管多么害怕我都会像站在某种庞然大物前的小人。记得以往提笔之前常常有类似的感觉，但是这次我会被"写下"，我会是一个不断改变中的印象。啊，只差一点儿我就能理解一切赞同一切了，只要再跨一步我深重的苦难就会变成至高无上的福祉了。然而我却跨不出这一步，我已经跌倒在地，摔得粉碎，再也站不起来了。我一直企盼有一只臂膀来救我，我每天夜里祈祷，亲笔将祈祷的内容记录下来。我从找到这些祈祷词的几本书里将它们抄下，这样它们就和我近在咫尺，好像我自己的语句从我的笔下流泻出来。现在我想再写一遍，跪在桌前再写一遍，写比读更花时间，每个词都延续好久，余音不绝：

"对所有人不满，也对我自己不满。在黑夜的静谧和孤寂中，我渴望赎回自身，稍稍感到自傲。这些我热爱的灵魂，这些我歌颂的灵魂赋予我力量和支持，使我远离人世的虚幻和堕落的灰雾；还有你，我的上帝，赐恩

于我，使我能创作优美的诗歌，证明自己并不是人类的渣滓，也不比我蔑视的那些家伙低贱。”

“这些人出身于社会的最底层，他们的父辈放荡轻浮，遭人唾弃。如今我成了他们的弦歌，不得不作他们口中的无稽之谈。……他们推开我，开出一条路……他们不需要任何帮助便能损伤我，这对他们来说易如反掌……现在我的心灵难以自持，困苦的时日攫住我不放。到了夜里，浑身上下的骨头针刺般疼痛，追逐我的人不肯安睡。巨大的力量使我成了另外一个人，穿着另外的衣服，被这巨力纠缠着，似乎裹紧在满是窟窿的外套里……五脏六腑沸腾不止，困苦的时日降临在身上……我的竖琴奏出了悲叹，我的风笛吹起了哭声。”①

二十

现在再来谈谈这经常以奇怪的方式降临到我身上的疾病。我敢肯定，人们小看了这病，而将其他病的严重性夸大了。这种怪病本身并无特征，它落到谁头上，就将谁的特征掠为己有。它万无一失地把隐埋在每个病人最深处的危险，把这看来似乎早已过去的危险挖掘出来，重新放在他的面前，离他那么近，就在下一瞬间。那些在学生时代曾受亲密无间的伙伴即可怜而粗硬的男孩之手的引诱染上恶习的人，此刻发现自己又重蹈覆辙，或者他们在儿时治愈的疾病现在又再度复发，或者一种摆脱了好久的习惯，比如多年前慢慢地把头转来转去的姿势，又重新出现。随之而来的是记忆的紊乱和失常，这些杂乱无章的记忆像湿漉漉的海藻挂在沉船上。从未体味过的生活浮上水面，和真正存在过的事物缠绕在一起，把人们自以为了解的往昔时光驱散。这上浮的是一种经过养精蓄锐的新的力量，而那些一直存在的东西却由于不断地回忆而疲惫不堪了。

我躺在五层楼上的床上，我没有任何力量能使中断的时光如同没有指针的表面。就像一件失落已久的东西，早晨醒来发现它完整无缺地放在老地方，崭新的程度甚至超过丢失它的时候，似乎有谁一直在精心保管它——就像这样，此刻在我的床单上是早已丢失的童年的东西，像新的一

① 参见《旧约·约伯记》第三十章第九至三十一节。

般。所有久别的“害怕”又再度出现了。

害怕盖毯镶边上露出的细小的羊毛线头会像钢针一样又硬又尖;害怕睡衣的小钮扣会比我的脑袋还大还沉重;害怕撒在床上的面包屑会像玻璃球一样滚到地上摔碎,深深地担忧这样一来一切都会摔碎,永远地摔碎了;害怕拆信封时撕下的纸条是谁也不能品尝的禁果,是非笔墨所能形容的珍宝,无论藏在屋里哪个角落都不能确保无虞;害怕睡着了会把放在炉边的煤块吞下肚去;害怕一个什么数字会在我的脑子里渐渐长大,大到我容纳不下;害怕躺的地方会变成花岗岩,灰色的花岗岩;害怕自己会大叫起来,家人全都涌到门前,最后破门而入;害怕我会暴露自己,把自己心中的恐惧和盘托出;害怕我又会说不出来,因为这一切都是难以言传的……;还害怕……还有其他的害怕,好多害怕。

我祈求童年,童年也真的复归了。我觉得童年还是像从前那样沉重,马齿徒增,童年依然丝毫未改。

二十一

昨天高烧退了一点,今天早上天气温暖如春,像画中的春天。我打算试着去巴黎国家图书馆,会会久违的诗人。然后我或许可以缓步穿过公园。那儿波光粼粼的池塘或许和风拂煦,孩子们把自己制作的船只模型放进池里,欣赏水面上漂浮的红帆。

今天确实有点出乎意料。我这么勇敢地走到户外,好像这是再自然简单不过的事似的。然而,又有某种感觉袭来了,将我像纸片一样揉成一团,远远地抛开。这是一种前所未有的感觉。

宽阔的圣米歇尔大街空无一人,沿着缓缓的斜坡漫步毫不费力。附近楼上的窗子打开了,玻璃发出清脆的声响,射出一道弧光像白鸟展翅掠过大街。一辆淡红轮子的车子奔驰而过,远处有人提着一个浅绿色的物品。几匹马在冲洗得纤尘不染的黑色路面上迅跑,锃亮的鞍具一闪一闪。清风徐来,使人心旷神怡,并将周围的气味、铃声和吆喝送到耳畔。

我走过一家咖啡馆,每天黄昏之后总有一群红衣衫的假吉普赛人在这儿卖艺。通宵未眠的空气略带羞涩地从洞开的窗户里慢慢钻出。几个头发油亮的侍者在门口忙着擦洗地面,其中一个弯着腰一把接一把地往

桌子下撒黄沙，一个行人推推他，做了个手势又走了。这个侍者满脸通红，朝那人走去的方向凝视了片刻，突然，他没有一根胡须的面颊上笑容弥散开来，好像一盆水泼洒在光滑的地面上。他一边向伙伴们招手，一边迅速地转动笑脸左顾右盼，似乎既想把大家都叫过来，自己又不至于漏看什么精彩场面。侍者们全都站了过来，朝大街的尽头眺望着，搜寻着，有的跟着笑，有的则沉下脸，因为他们压根儿就没发现有什么可笑的事。

我觉得心里有些害怕，一股什么力量驱使我走到大街那边去。我加快了脚步，不由自主地打量起前面的几个行人。他们并没什么与众不同，我只注意到其中一个小听差，他腰间系着蓝色的围裙，肩扛一只空筐，在直勾勾地盯着谁看，看厌之后他才转过身，向咖啡馆门口一个还在大笑的伙计打招呼，他手举到额前挥动着，这姿势有着某种心照不宣的意味。接着，那双乌黑眼睛眨了眨，心满意足地摇晃着身子向我走来。

我希望，当他从我的眼中消失后，我能见到一个不同寻常、引人注目的身影。然而，眼前只有一个瘦骨嶙峋的高个男人，他身披一件深色大衣，灰黄的短发上顶着漆黑的软帽。我确信无论从他的衣着还是从他的举止上都找不出什么可笑之处来，刚打算把视线从他身上挪开转向大街尽头，他却像绊着了什么似的踉跄了一下。因为我正紧跟在他身后，所以脚下就特别留神，可是走到刚才他开始踉跄的那地方却发现地上什么也没有。我们，我和他，继续向前走，保持着先前的距离。现在到了十字路口，我前面的那个男人两条腿交替着从人行道的阶梯一级级地往下跳，那模样就像孩子们高兴时蹦蹦跳跳地走路差不多。过了路口，他一个箭步跨上了人行道，但刚落地，他就微微缩起一条腿，用另一条腿高高跳起，一下又一下。见到这突如其来的动作，别人很容易误以为他绊到了一样障碍物，比方说果核啦，滑溜溜的果皮啦，或是其他什么小玩意儿。尤其奇怪的是那个男人似乎自己也确信地上有绊脚的障碍，每次都用一种半是恼火半是斥责的目光扫视着令人生厌的地面，就像一般人在绊倒后所作的反应。又感到有什么在警告我快到街对面去，但我置若罔闻，依旧紧随其后，全神贯注地盯着他的腿看。我必须承认，那人约有二十步的距离没有再这么单腿蹦跳，我心里就像一块石头落了地似的轻松。等我抬起头来，又发现他在为另一件事烦恼不已了，他的大衣领子不知怎么竖立起来了，不管他用一只手还是双手并举地竭力想把它翻下来，领子还是竖着不

肯就范。这种事有时也会发生，所以我并不感到不安。但是紧接着我万分惊讶地发现，那人忙碌不停的双手竟然是在做两种动作：一种是秘密的，快疾的动作——悄悄地把衣领翻起；另一种动作则非常缓慢，麻烦，似乎像死抠字眼般地仔细得过分——将衣领摊平。这真把我弄糊涂了，以至足足过了两分钟我才看清那人竖立的衣领和神经质地颤动的双手遮掩着的脖子，刚才他脚上的那种此起彼伏的可怕的跳动现在移到他的脖子上了。从这一刹那起，我和他结下了不解之缘。我明白，这种跳动正在他的体内东冲西撞，时刻企图从某一部位突围出来。我也理解他为什么害怕别人，于是我开始仔细地观察路上的行人，看他们是否发现了什么。我又看到他的腿轻轻地抽搐着跳动了一下，不由感到脊背上一阵冰凉。环顾四周，行人们谁也没有觉察到。我想我应该也做一个绊跌的假动作去吸引路人的注意力，用这花招准能使好奇的行人相信地上确实有不起眼的小障碍，我们碰巧绊着了。但是正当我这么设法助他一臂之力时，他却已自己找到了一条新颖的妙计。我忘了说，他带着一支手杖，一支普普通通的深色木杖，圆圆的把手朴实无华。他忐忑不安地动着脑筋，突然想出一个法子来：先用一只手——谁知道另一只手什么时候会有急用？——把手杖放到背上，顺着脊梁骨紧紧地贴住腰部，圆把手插在衣领里，这样就感到腰板笔挺，颈椎和胸椎顶端好像装上了支架。这种姿势并不显眼，顶多有点目空一切的傲气。不过在这意外的春日里有点趾高气扬也是可以原谅的，没人会注意，没人会侧目而视。这办法不错，真是妙不可言。当然在下一个十字路口他又跳了两次，但这两次他部分地控制住了，所以幅度很小，说真的算不上是跳，而另一次确实明显的跳动——街上正好横放着一根消防水管——也很巧妙，不必为此担心。好了，一切都很顺利。他不时地用另一只手抓住手杖，贴紧背部，就这样避免了一次又一次的危险。然而尽管如此，我还是无法阻止心中恐惧不断增长的势头，我知道，虽然他边走边努力装出一副漫不经心，逍遥自在的模样，但实际上那可怕的抽搐仍在他身体内堆积着。连我也像他一样感到一阵紧似一阵的恐惧，我看见他在体内开始震颤时如何死死地握住手杖，一双手握得那么无情，那么紧张，我把全部希望寄托在他的意志上了，一定要意志坚强啊。然而此刻意志又有何用？再过一会儿，他肯定会力不能支，坚持不下去了。我的心怦怦直跳，紧跟在他身后，像攒钱一样把我微薄的体力积蓄起

来，两眼注视着他的双手，好像在请求他如果需要就接受我这小小的积蓄吧。

我相信他欣然接受了。当然这点积蓄只是杯水车薪，但我又有什么办法呢?

不觉已到圣米歇尔广场，这里行人来去匆匆，车辆络绎不绝。有好几次我们被夹在两辆车子中间，乘此机会他喘了几口气，稍微活动活动两条腿权作休息。他一边轻轻跳动，一边微微点头，也许这正是被禁锢的病魔为征服他而使用的诡计吧。果然，他的意志在腿部和头部这两处崩溃了，退让了，给着了魔的肌肉留下了一种轻柔而诱人的刺激和两拍音节似的此起彼伏。不过，手杖还在老地方，他的双手显得怒不可遏。就这样我们上了桥，起初还凑合，勉强凑合，可是过了不久，他突然步履艰难起来，又跑了两步，最后站住了，不再挪动。他的左手轻轻地松开手杖，缓慢地向上抬起，我看见它在空中颤抖。他往后推了推帽子，又擦了擦前额，接着略微转过头来，视线犹豫不决地落在天幕、房屋和水面上，然而却什么也没有看见。他终于认输了，撂开了手杖，伸开双臂，好像要向上腾飞。某种自然力从他的躯体里喷射出来，迫使他时而前俯，时而后仰；迫使他时而点头，时而弯腰，迈着跌跌撞撞的舞步冲向人群，立刻被一大堆围观者吞噬了，我再也见不到他了。

再去个地方吗? 不，这毫无意义。我是空白的，就像一张空白的纸片顺着一排排建筑，顺着宽阔的大街飘向远方。

二十二

我试图给你写信①，尽管在必要的告别之后实在没有什么可写的，但是我仍然要试一试，我相信我必须要这样做，因为我已经看见过潘提翁神殿，看见过那里茕茕孑立的女神像，还有神殿的屋顶和大门，殿里昏黄黯淡的灯光，殿旁沉睡着的城市，溶溶夜月中的河流和远天。女神守护着梦中的城市，我哭泣，我流泪，因为突然一切都变得出乎意料了。面对这一切我泪水纵横，不知如何是好。

---

① 这是一封信的草稿。——原注

我在巴黎。听到这个消息的人都很高兴，十有八九还羡慕不已。他们是对的，这是一座庞大的城市，不仅庞大，而且还充满奇异的诱惑。至于我本人，我必须承认在某些方面我已经在这些诱惑面前屈服了。我确信我只能这样说。我经受不住这些诱惑，因而有了某些改变，如果说不是性格，那么至少我的世界观改变了，总之我的生活与以往大相异趣了。在这些诱惑的影响下，我对世间一切的看法完全不同了，若干差异以迄今为止从未有过的强力把我和其他人分离开来。一个改变了的世界。一个濡染在全新意义中的全新生活。暂时我还有些困难，因为一切都是新的，简直是太新了。在这特有的环境中我还是个刚起步的生手。

是否有可能去眺望大海？

是的，但是你瞧，我曾设想你能前来。也许你问起过是否有医生？我忘了打听了，再说我现在也不需要去找医生。

你还记得波德莱尔那首令人难以置信的诗歌《腐尸》吗？看来我现在理解这首怪诗了。除了最后一节外波氏写得极有道理。他既然有了这种遭遇，还能怎么做呢？他的任务就是在这种可怖的，似乎只是令人作呕的东西中看到存在，遍布一切存在物中的存在。没有任何挑选和拒绝的余地。福楼拜描写了圣朱利安医院，你以为这是偶然的吗？在我看来，横下心来躺在麻风病人身边，在充满爱意的夜晚用自己心灵的温暖为他驱除寒气，这样做是至关重要的，结果必然美满。

别以为我在这里饱尝失望之苦，事实刚好相反。有时我很惊奇，我居然已经放弃了所有的期待，为了现实，即使这现实丑恶不堪也罢。

我的上帝，要是能与别人分享这种感觉那该多好呵。然而，这行吗，行吗？不，惟有付出孤独的代价才能享受这种感觉。

二十三

空气中恐惧无处不在。你吸进去时它是透明的，但很快就在你体内沉淀下来，在你的器官之间凝结成尖硬的几何图形，因为所有聚集在刑场、审讯室、疯人院、手术间、秋末的桥洞里的痛苦和恐怖都那么顽强，那么无尽无休，毫不让步，带着对一切存在物的妒意牢牢地抓住其可怕的真实不放。人们也许希望把它们中的大部分忘却，挥动睡眠这把钢锉轻轻

地弄平它们在自己的脑海里留下的沟痕,但是噩梦赶走了睡眠,再次刻上痛苦和恐怖的印记。于是人们惊醒了,气喘吁吁地点燃蜡烛,像品味糖水一样品味这若明若暗给人以镇静和安慰的烛光。然而,这种安全摇摇欲坠似乎搁在桌边上。只要稍微挪动一下,目光就会离开熟悉亲切的东西,刚才还给人以莫大安慰的块面逐渐现出了恐怖的轮廓。当心那蜡烛,亮光会使房间变得更加空旷,也不要回头去看坐着的你此刻身后是否有一个阴影正在站起主宰你的命运。也许更应该呆在黑暗里,用你漫无边际的沉重的心收容这难以分辨的一切。现在你控制住了你体内的一切,看着你在自己的双手中消失,不时地用模糊不清的动作重新勾勒自己的面容。在你体内已几乎没有空隙,想到在你拥挤不堪的体内那过于庞大的巨物不可能再插足,即使那些闻所未闻的东西也只得收敛一点以适应里面的环境,想到这你略感安慰。但是外面呢?你疏忽了外面。那怪物在外面升起时,也就注满了你的躯体,不是在你还部分地控制着的大血管里,不是在你相对平静冷漠的器官里,而是在你的毛细血管里越积越多,终于通过虹吸力量扩散到你体表末梢那难以悉数、枝桠交错的存在之中。它又从末梢上升,超过了你,你想往上逃进你的呼吸,在那里找寻最后的藏身之地,可它比你的呼吸蹿得更高。啊,何去何从,何去何从?你的心驱使你逃出自身,你的心在后面紧追不舍,你几乎已经逃离自身了,再也不能回去。你像一只被踩扁的甲虫,你痛苦地从自身爬出,体表仅有的一点硬度和适应性无济于事。

哦,空寂无物的夜,哦,麻木不仁的窗,哦,小心关闭的门,正式继承但从未完全理解的各种摆设。哦,楼梯间的寂静,邻室的寂静,天花板上高悬的寂静。哦,母亲,你是惟一能使童年的我避开这些寂静的人。你把一切揽在自己身上,对我说:"别怕,是我。"在这般寂静的夜晚,你勇敢地来到吓得魂不附体的我身边,点燃了灯,一听这响动我就知道是你来了,你掌着灯对我说:"是我,别怕。"你轻轻地放下灯,无疑,这就是你,你就是灯,环绕着周围熟悉亲切的事物,使它们失去隐秘的阴影,显得善良、单纯,一览无遗。如果这时墙上某处震动起来,或者地板上传来脚步声,你只是微笑,微笑,朝着直盯着你的那张惊慌的脸微笑,你明亮的脸庞上笑容是那么清澈,你微笑着,好像你曾事先和这些响动秘密约定,对它们的到来不持异议似的。在尘世的统治者中,有谁的力量能与你相提并论?

瞧那些君主，他们躺在那里目光呆滞，说书人也不能转移他们的愁思；倚在宠姬的酥胸里，恐惧照样爬上他们身体，使他们四肢发抖，无精打采。但是，你则不同，你来到我身边，站在前面把可怕的怪物挡在身后，挡得那么严实，完全不像那些抓住某一边角便可拉开的帘布。你好像总是走在前面，不等别人呼救就已到来，好像总是赶在一切可能发生的事之前，在背后留下你急奔的屐印，永恒的通道，爱的轨迹。

二十四

我天天经过的那家翻铸工场门口总是挂着两张面具。上面是一个溺死的少女的脸，这张面具是从收尸所里弄来的，因为她漂亮，带着微笑，那微笑使人产生一种假象，似乎她什么都知道。下面的一张是翻铸工自己的脸，这张无所不知的脸是紧凑的五官扭成的硬结，是执意像水一样不断蒸发最终无情地凝结起来的音乐。上帝封闭了这张脸的主人的耳朵，使他除了自己的声音外对其他声音一无所闻，这样他就不至于被混浊和倏忽即去的噪音迷惑。发自他体内的声音清纯，永驻不逝，这样惟独肃寂的感官才能悄悄地赋予他一个紧张的、期待着的世界，一个在创造声音之前的未完成的世界。

完成世界者，我们的“坠落”随着你的上升而高翔，用音乐拱绕世界，就像雨水漫不经心地飘洒在大地上，纯属偶然地坠落在江河中之后，又重新无形地，欢乐地根据规律从一切之中升起，上浮，飘荡，最后织成天幕一样。

你的音乐，它应该环拱世界，而不是围绕我们。应该在底比斯①为你制造一架槌击钢琴，天使带领你穿越君王及其宠姬长眠和隐士修道的荒漠群山，来到这孤独的乐器前，然后天使在你开始弹奏之前，惊恐地振翅远飞。

随即音乐从你指下奔泻出来，奔泻出来，你充耳不闻，这只有宇宙能够承当的音乐回归宇宙了。迷信的贝督因游牧民在天际急驰而去，商贾们快马加鞭逃往你乐声所及的边缘，好像你是一场风暴，几头雄狮在夜间

① 底比斯，埃及地名。

远远地绕着你徘徊，害怕自己，害怕自己沸腾的血液。

现在是谁把你从那些贪婪的耳中取回？谁将贪财小人撵出了音乐厅，他们的耳朵就像妓女一样不断交媾却从不怀孕？种子喷射着，他们则像娼妓一样躺在地上玩，沉浸在尚未满足的情欲中，音乐种子像手淫的精液一样洒落在他们之间。

但是上帝的耳朵没有颠鸾倒凤留下的污垢，上帝像处女一样躺在你的乐声旁边。他将在极乐中死去，或者将分娩出无限，他受孕的头颅将在真正的降生时爆裂。

二十五

我没有低估它，我知道这需要胆量。但不妨暂时设想一下，有个人具备这种胆量、这种奢侈的勇气，去跟踪他们，以便永远地知道——对这些事谁又会忘却和混淆呢——他们爬进哪个地方，日复一日地都干些什么，晚上是否睡觉。尤其应该确定他们是否睡觉。但是光凭胆量还不行，因为他们来来往往时不同于其他人。跟踪其他人不费吹灰之力，而他们则难对付得多，无论是来还是去，坐下还是站起，他们都像铅制小兵这种玩具一样被随意摆弄。你发现他们在相当偏僻的角落，却并不是隐匿得踪影全无，他们站在倒退的灌木丛里，站在绕着草坪逶迤而去的小径上，周围是透明的空间，好像伫立在玻璃的门楣下。你会以为他们是沉思的散步者，这些人身材矮小，无论从哪方面看都不起眼。可是你错了。你看见那只左手吗，它正在旧外套的斜插袋掏着什么，找到一个小玩意儿拿了出来，拙笨而引人注目地举在空中？还不到一分钟，就来了两三只小鸟，是好奇的蹦蹦跳跳的麻雀。如果那男人纹丝不动，适应麻雀的静止概念，那么麻雀就肯定会再靠近几步的。最后，一只麻雀先飞了起来，神经质地扑棱着翅膀，和男人高举的左手保持水平，瞅着那几根知足、绝无苛求的手指上夹着的一小块，不错，是一小块残缺的甜面包。伸长脖子围观——当然保持着一定距离——的人越多，他就越显得与众不同，他像一支即将燃尽的蜡烛，纹丝不动地用仅剩的一点儿烛芯发出温暖的光亮。不管他如何引诱，如何挑逗，那些蠢笨的小鸟仍然不敢作出决断。倘若四周没有人围观，让他独自伫立足够长的时间，我相信一位天使会突然降临，消除疑

虑,从他蜷曲的手指间啄食那块放了好久的甜面包。然而现在那些人像平时一样挡住了天使的来路,他们只允许小鸟飞近,他们一见飞来的尽是小鸟便断定这人期待的仅是小鸟而已。他还能期待什么呢?这具被风雨侵蚀的旧木偶,此刻微微倾斜地插在地上,宛若本来用于装饰船头的人像闲置在渔民家的小花园里,保持着它以前站在船头体验最为动荡的生活时的姿势。这种退休的木偶还能期待什么呢?它现在被浪花洗得色彩斑驳,难道就因为它从前金碧辉煌吗?你不想问问它吗?

你会看到,惟独喂鸟的女人才不细问。甚至可以跟着她们,她们只是走过时顺便喂一下鸟,这只是举手之劳。好吧,别提她们了。这是为什么她们并不明白,她们就这样一下子往手提包里塞进好多面包,然后她们薄如蝉翼的面纱里掉出大块咬过的,沾满口水的面包碎屑来。她们看到自己的唾沫成为调味品,小鸟吃了后带着它飞向四方,心里非常欣慰。当然小鸟很快就把这调味品忘得一干二净了。

二十六

我坐下摊开你的作品,固执的人。我试图像其他人那样对待你的作品,他们不愿让你原封不动,总要拿走一部分才心满意足。但是,我仍然不理解声誉,在我看来,声誉是公然中断一个人的成长过程,冲进成长者的建筑工地,将砖瓦席卷一空的举动。

谁也不了解你,而任何地方的青年人,心中有使他战栗的东西升起的青年人正是利用了这一点。假如那些对你嗤之以鼻的人驳斥你,假如那些与你素有交往的人完全遗弃了你,假如他们因为你可爱的思想而要根除你,那么这种明显的危险意味着什么呢?这种危险驱策你全力以赴地与后来鹊起的声誉,与企图将你四处播散从而使你变得没有威胁的声誉,与这种声誉的歹意一决雌雄。

别让任何人提及你,即使是以不无轻视鄙夷的口吻议论你。如果随着时光的推移你发现自己的名字被众人传诵,也要像对他们嘴里吐出的任何言辞一样,不必当回事。你要这样想:这个名字已经损坏了,丢掉它吧,换上另一个名字,随便哪个名字都行,这样上帝就能在深夜呼唤你。藏好你的新名字,别让任何人察觉。

你这个最孤独的怪人，他们怎么会举着你声誉的花环赶上了你啊。不久之前，他们还和你南辕北辙，如今却跟随在你的左右，似乎你是他们的同类。他们把你的作品放在自己狂妄的囚笼里，在广场上展出，躲在安全的笼外轻轻地逗引你所有可怕的猛兽。

我才开始读你的作品，它们好像冲出了囚笼，绝望地向置身荒漠的我扑来，就像你走近生活终点时那么绝望。你的轨迹在任何一张地图上都画错了，你毫无希望的屐印犹如一条双曲线划过天际，才靠近我们又惊恐万状地离去。这对你来说有什么关系，一个女性是去还是留，一个人是感到头晕目眩还是精神错乱，是虽死犹生还是虽生犹死，这些对你来说又有什么关系呢？这些对你来说是理所当然的，于是你径直而去，就像穿过前厅，马不停蹄。然而，在我们的形影煮沸了、沉淀了、变色了的深处，你站住了，弯下了腰。在杳无人迹的深处，一扇门在你眼前敞开了，旁边是火光辉映中的蒸馏烧瓶。你这多疑者从不带人到那里去，独自坐着辨别各种转折和过渡。这些变化只在你的血液中显现出来，不能言传，不能图示，于是你便作出重大决定，独自将这你刚透过瓶壁发觉的微小变化放大，放大千百倍，展现在成千上万人、展现在所有人面前。你的戏上演了。你等不及了，你不能等着其他艺术发现这被几个世纪的岁月压缩成点滴紧紧挤在一起的生活，并逐渐将它展示在人们面前。人们慢慢地聚集起来，认识了这生活，最后终于达成一致的见解：他们在这豁然眼前的譬喻性质的景象里共同发现高尚的传闻现在正被证实。不，你不能等了，你已经抢先一步了，你必须完成这一难以测度的伟业。一种只上升了半度的情感，从咫尺近处读出的一种几乎没有任何重负的意志指针的偏转角度，一滴憧憬中的轻度浑浊，这种微疵在信赖原子的颜色变化中无足轻重——这些就是你要确定和保存的一切。因为在这些过程中有我们的生活，生活滑进了我们体内，钻入了我们内心深处，钻得是那么深，以至任何猜测估计都是多余的了。

你以指示世人为天职，作为一位永恒的悲剧诗人你必须将这纤细的现象一下子转化为最富说服力的形态，转化为最富现存性的事物。你以史无前例的狂暴投入了写作，你的作品越来越绝望，越来越迫不及待地在可见之物中寻找与内心现象相应的东西：一只兔子，一间地下室，一个大厅，里面有人在来回蹀躞；隔壁房间玻璃的撞击声；窗外烈焰翻滚，红日曈曈；一

座教堂,一道教堂似的峡谷;但是这些还不够,还要最终加上几座塔楼,绵绵群山,山崩埋葬了眼前的风景,为了不可思议的一切覆盖了装满可见实物的舞台。你江郎才尽、难以为继了,你奋力叠合的两端又猛地弹回原处分开了,你疯狂的臂力只好放弃这弹性十足的藤条,你的作品虽有若无。

除了我谁能理解,一贯固执的你最后为什么没有离开窗前。你要观察窗外的行人,因为你在思索:如果决心去做,是否有朝一日能从他们身上发现什么。

三十九

题为《犀牛的女人》的壁毯现在已无法在布萨克[①]的古堡中见到了。在这个时代,名门望族再也不可能保留什么了,所有的一切都已经失去。失去了反倒更安全。不会再有德勒·维斯特家族的成员走在大街上,没有一个人身上流着这个家族的血液。他们全都灰飞烟灭了。不会再有人提到你的名字:皮埃尔·多比松[②],出身于古老家族的伟大的骑士团首领。也许这些壁毯是根据你的意志织成的,它们赞美一切,一切都不舍弃(啊,诗人以另一种方法描绘女人,并且认为用语言描绘更加忠实于原型。除此之外,我们确实一无所知)。现在我们纯属偶然地来到这些壁毯前,惊异自己竟然没被邀请参加这项工作。当然也有些人视而不见地径直走过,虽然他们为数不多。至于年轻人更不会停下脚步细细品味,除非这和他们的专业有关才会瞥上几眼。

不过,时而也可见一些年轻的姑娘在壁毯前驻足。博物馆有不少姑娘是从那些现已一无所有的家族里逃出来的。她们站在这些壁毯前,简直快忘记自身的存在了。她们觉得这漫长、带有朦胧气息的恬静生活确实有过,隐隐约约地记得有段时间自己还以为这才是真正的生活呢。接着她们便飞快地掏出本子开始画起来,画什么都行,花丛中的一朵,或者一只快乐的小动物。似乎有人事先曾对她们说过:画什么无关紧要。画什么确实无关紧要。关键是在画,她们正是为了这个才在某一天从家里

① 布萨克,法国地名。

② 皮埃尔·多比松(1423—1503),法国贵族。

不顾一切地跑出来的。这些姑娘都是名门闺秀，但现在她们挥笔作画抬起胳膊时，别人会发现她们衣裙背后的钮扣散开着，也许只有几颗没有扣好，因为这几颗自己是够不着的。做衣服时谁也没有料到她们会突然独自出走，在老家有专人替她们扣钮扣，可是今天在这座大城市里，我的上帝，谁来照管她们的衣扣？看来得找个女友帮忙，反正大家同病相怜，无论如何总得彼此照应着点儿。相互扣衣扣确实很可笑，容易使人想起自称不愿再想起的老家来。

真的，作画时不免会这样想，当初是不是该留在家里。只要驯服一点，和别人一样性情温和不就行了？不，勉强合在一起没什么意思，道路会越走越窄的，一家人都不会受到上帝的保佑。那样的话，大家在必要时分享的只是其他一些不同的东西。如果诚实地分享，那么个人所得无几，会感到屈辱；可要是在分享时尔虞我诈，那么定会引起纠纷。不，还是这样画画好啊，不管画的是什么。时间久了会画得像的。如果日积月累掌握了一门艺术，是会赢得别人的羡慕的。

妙龄少女勤奋地从事着她们选定的工作，埋头作画。她们没有意识到，她们这样作画其实只是在内心遏制一种无法改变的生活，这种生活是永远也说不清、道不明的，此刻正在壁毯的画面中闪耀着显现出来。她们不愿相信这个道理。既然什么都改变了，现在她们也要改变自己。她们几乎要放弃自己了，几乎要以她们不在场时男人对她们评头论足的方式思考自己的事情。在她们看来这是自己取得的进步。她们几乎坚定不移地相信：人总是在追求快乐，一个接一个地追求更大的快乐，如果不愿再以某种幼稚的方式丢失它的话，那么这就是人生的意义。她们开始举目四望，到处寻找，她们的强大之处就在于等待被人发现。

我想，她们是因为疲倦不堪才这样的。几百年来，姑娘们奉献出了全部的爱，对话中的两个角色始终都由她们扮演。男人们只会鹦鹉学舌，而且还模仿得不好，妨碍他们学习的是漫不经心、马马虎虎，还有嫉妒，嫉妒也是马虎态度的一种表现。尽管如此，姑娘们还是日日夜夜地坚持着，她们的爱和她们的悲哀与日俱增。就这样在无穷无尽的灾难重压下，她们成了强大的“施爱者”，她们呼唤男人时也就征服了男人，一旦男人离开她们不再回来，她们也就超越了男人。加斯帕拉·斯坦帕和那位葡萄牙

女性[1]就是如此：她们始终坚持不懈，直到她们的痛苦突变成一种不可触犯的坚冰似的壮美。我们知道这两位女性的事迹，因为有奇迹般地保存下来的信笺，如泣如诉的诗集，在画廊里透过不知所以的画家洒下的泪水凝视着我们的肖像。但是这样的女人不知还有多少，有的焚掉了书信，有的萎靡不振以至没有留下片言只语。白发老妪那变硬的心肠里还珍藏着一份引人入胜的精品；因为疲乏而发胖导致体态丑陋的女人表面上和她们的丈夫已相差无几，但她们爱火燃烧过的心灵深处却和男人大不相同；不愿生育的产妇在生第八胎的时候死在床上，但她的神态却像憧憬爱情的少女一样轻松愉快；还有那些和暴躁的酒鬼丈夫做伴的女人，她们懂得如何在内心和丈夫划清界限，可一旦来到人群中间，她们便一反在家中的常态精神抖擞起来，似乎在不断地和极乐的超生者交往。谁能说出这样的女性究竟有多少，她们是谁？看来她们早就预先消灭了那些也许可以用来了解她们的词句。

四十

然而现在许多事物都改变了，难道我们不应该着手改变我们自己吗？难道我们不能够稍稍改进一下自己，逐步地慢慢承担起我们应该承担的那一部分爱的工作吗？以前我们没有为爱付出过一点儿艰辛的努力，以致爱由于我们的心不在焉而备受煎熬，就像一块货真价实的通花布料落入了孩子的玩具抽屉，起先觉得很高兴，但好景不长，最后竟被丢在一大堆残缺不全的破烂中去，成了最下等的废物。我们像一知半解的艺人一样，享受着大师的美名，沉湎在得来甚易的快乐中逐渐堕落，那么，我们是否可以不再为成就洋洋自得，而从头学习做好爱的工作呢？现在许多事物都已改变，难道我们不应该去做一个初学者吗？

四十三

要数过生日时的体验最丰富多彩，也最难以理解了。早就知道生活

① 指玛丽亚娜·阿尔科福拉多(1640—1723)，葡萄牙修女，其情书非常著名。

中没有差别才如人意，但是一到生日，早上起床时还是带着这样的想法：今天我有权获得一种明白无疑的快乐。兴许这种渴求快乐的心情小时候就有了，那时什么都想要，而且也总能如愿，坚定不移地发挥想象力，把到手的东西转化成更强烈的渴求这一左右自己的基本心情。

没过多久，我却经历了几个奇怪的生日，渴求快乐的心情已经在意识中深深地扎下根来，因而常常感到别人靠不住。我宁愿穿上平时的衣服，接受一切平时的待遇。但是，刚睁眼醒来，就听见门外有人在嚷“蛋糕还没有弄好”；或者，身边传来隔壁整理礼物桌子时打碎东西的声音；或者，有人进来后没把门关上，以致我看见了本应该过会儿才看见的一切。这种时候对我来说就像在忍受外科手术，挨了短暂但疼痛难当的一刀，幸亏那握手术刀的手训练有素，动作娴熟，很快手术就结束了。熬过这一瞬间，我就不能再想自己了，现在要紧的是挽救这个生日，仔细地观察他们的一举一动，替他们防患于未然，增强他们的信心，好像他们把一切都办得无可挑剔似的。然而糟糕的是他们笨拙得天下无双，简直是愚蠢之极，我的心情怎么也轻松不下来。他们把别人订的礼物一包包地拿进屋来，我跑近一看才发现出了纰漏，于是只好装出什么也不知道的样子，顺势在屋里跑了几圈，假装在锻炼身体。他们想让我惊喜一下，不伦不类地摆出期待的神气打开玩具盒的最后一层，哪知道里面尽是些木刨花，于是我又只得设法不让他们窘得下不了台。如果他们给我买的是机械玩具，那么他们会一下子就把发条拧断，这时最佳行动方案就是赶紧悄悄朝这断了发条的老鼠或其他什么动物踢一脚，让它动弹两下，以此来哄过他们，替他们掩饰难堪。

我只好这样做，而且这样做也不需要什么特殊的天赋。天赋只有在下列情况下才是不可或缺的：做出艰苦的努力，创造了一种快乐；但是这出于好心而煞有介事地创造的快乐，即使远远地一看也能发现它其实是别人的快乐，一种完全陌生的快乐，我不知道这种快乐与谁相配，这种快乐真是太陌生了。

四十七

从那以后，我对死亡的恐惧作了大量的思索，还同时考虑了自己的某

些经验。我敢说我确实感觉到死亡的恐惧，它在繁华的市井，在聒噪的人群，常常无缘无故地向我袭来。不过，也有好多次是出于各种原因。譬如，一个人在长凳上昏厥不醒，行人们蜂拥过来围观，这时他已超越了恐惧，而这恐惧转移到我身上。又如有次在那不勒斯的电车里，坐在我对面的一个年轻女子死了。起先她好像只是昏了过去，电车照样往前开着，过了好一会儿大家才知道事情不妙，赶紧停车。后面的车辆顿时排起了长龙，朝这方向再也动弹不了半步。这个脸色惨白的胖姑娘靠在旁边的女乘客身上死了。她本来可以这样安安静静地告别人世的，但她母亲却不肯让女儿安生，用了一切可能的方法试图挽救她的生命。母亲扯开她的衣服，往她已不能下咽的嘴里灌流汁，在她额头搽别人递过来的一种药水，这时她的瞳孔微微滚动了一下，母亲见状立刻摇晃她的身体，好像要把女儿的眼神摇出来似的。母亲盯着女儿的眼睛狂叫，虽然她什么也听不见了；母亲像摆弄木偶一样将女儿推过去拉过来，最后还抡圆了手臂拼命打女儿那张胖嘟嘟的脸，似乎这样就能妙手回春。当时我真感到一阵阵莫大的恐惧。

不过在这两次遭遇之前我的恐惧就已经开始了，例如在我的狗断气的那一天。这条狗把它的不幸归咎于我。它病得很厉害，我蹲在它身边整整一天没离开，突然它像平日看见生人进屋时那样狂吠起来，一声一声非常急促，好像在痉挛。仿佛约好似的，每逢生人进屋它总是这么狂吠。我不由自主地朝门口望去。可是现在死神已经进屋了，钻入了它的病体。我心神不宁地注视着它，它也盯着我看，但不是在和我告别。它那严厉而惊愕的目光在责备，怪我居然听任死神长驱直入，它坚信我本来是可以挡住死神的去路的。看来它对我的期望过高了。没有时间向它解释了，它就这样惊愕孤独地看着我，一直到咽气。

还有一次，苍蝇使我恐惧不已。那是在深秋，夜霜初降之后苍蝇全飞进屋来取暖歇脚。它们身体出奇的枯瘪，飞动时发出的嗡嗡声连它们自己听着也感到害怕，显然它们简直不知道自己在干什么。它们几个小时停在某处纹丝不动，忽然想到自己还活着，于是胡飞瞎撞起来，不知何去何从。接着便到处传来它们坠地的响声。它们在地上前后乱爬一气，终于渐渐地死去，屋里尽是苍蝇的尸体。

但是即使形单影只，我也会感到恐惧。为什么要否认这样的体验呢：

有几个夜晚，死亡的恐怖迫使我坐着，通宵达旦地坚持坐着，因为坐至少还是活力的表现，死者是不会坐着的。我暂且租用的这些客房一见我情况不佳总是立刻置我于不顾，好像害怕会被我的不幸牵连而受审似的。我就这样枯坐室中，大概因为我的脸色难看，所以没有任何东西敢理睬我。甚至我刚才点燃的那支蜡烛也不领情，它对我视而不见，只顾独自燃烧，似乎这里除了它便一无所有了。每当这时我就把最后的希望寄托在窗子上，我想象着，即使现在，即使在死亡的贫困突如其来的此刻，窗外还有某种属于我的事物吧。但是我的视线刚刚触及窗子，心里就立刻冒出一个希望：但愿那窗子已经堵住，像墙壁一样密不通风；因为在这一刹那我明白了，窗外同样也是一片冷漠的天地，那里什么也没有，只有我的孤独，我肩负的孤独，我的心难以承载的巨大孤独。我不禁想起那些我离开的人，我不理解自己当初怎么能离开他们。

我的上帝，我的上帝，如果我注定还将面对这样的夜晚，那么至少请赐予我一种我有时尚能胜任的思想吧！我的这一恳求并不荒谬，因为我知道思想可能源于恐惧，而我的恐惧又是如此巨大。小时候，大人常打我耳光，骂我胆小如鼠，因为当时我常常为一些鸡毛蒜皮的小事而感到恐惧。自那以后，我慢慢学会了什么才是真正的恐惧，这种恐惧只能随着它本身产生的力量的增大而加剧。我们不知道这种力量究竟是什么，惟独在我们的恐惧之中才能感受一二。它是如此难以理喻，如此顽固地与我们为敌，倘若对此苦思冥想，我们的头脑立刻就会崩裂。随着时光的推移，我现在坚信，这是**我们的**力量，我们所有的对我们而言过于强大的力量。诚然，我们对它一无所知，但是我们最不了解的难道不正是最大程度地属于我们自己的东西吗？有时我独自琢磨，天堂是如何产生，死亡又是如何来临的？是这样的：我们舍弃了自己最宝贵的东西，因为我们手头有许多其他事情要处理，况且这些财富放在我们这些忙忙碌碌的人身边也不安全。久而久之，我们对匮乏已然习惯，再也辨认不出本来属于我们的财产，甚至还为它的充盈富足震惊不已。难道不是这样吗？

四十八

此外，我现在完全理解了那些人的心情，他们多年来总把一张记载着

临终情景的纸片藏在皮夹的最里层随身携带。这不必是一份精心炮制的记录，每个人濒危时总会发生一些奇特的事情。譬如那张描写弗利克斯·阿韦尔[①]逝世的抄件就颇能说明问题。他是在医院里安详地、泰然自若地与世长辞的。他体内生命之火尚未完全熄灭时修女就以为他已经咽气，于是扯着嗓门吩咐外面的人找这找那准备后事。这个修女文化程度不很高，从未见过“走廊”这个词怎么写，所以便叫人把“走堂”里的什么东西找出来。阿韦尔听见后便把死亡推迟了片刻，因为他觉得有必要及时纠正这个错误。他神志一下子变得清醒了，告诉修女正确的读法应该是“走廊”。然后，他才死去。他是诗人，最讨厌用词不当、模棱两可，他这样做也许是为了维护真理，也许是不愿意让世界给自己最后留下一个马虎草率的印象。究竟是为了什么，现在无从得知，但是我们决不应该认为他是在吹毛求疵。凡事过于认真的罪名或许用在圣约翰·德·迪[②]头上还有几分合适：他正在垂死挣扎，可是难以置信的是他那封闭抽搐的身心竟然意识到园子里有人自缢，他立即跳起来，及时跑去剪断了上吊者脖子上的绳子。而且他此举完全是为了维护真理。

四十九

有这样一种生物，它映入你的眼帘时可以说是毫无妨碍的，你不会特别留意，很快就会把它忘到九霄云外。然而，一旦它以某种方式无形地渗进你的耳膜，就会发育长大，像虫子一样破茧而出，稍不留意还会钻进你的脑子，宛如从狗鼻子里钻进来的肺炎球菌，在脑器官里肆无忌惮地繁衍。

邻居就是这样的生物。

我一直天南地北踽踽独行，有过数不胜数的邻居。他们住在我楼上，楼下，左边，右边，有时甚至四个方向都有。要描述他们的故事也许一辈子也写不完。当然他们在我脑海里留下的更多的是些病态的故事。无论是邻居还是疾病都只在某些组织的紊乱中才能证明自己的存在。

---

① 弗利克斯·阿韦尔(1806—1850)，法国诗人。

② 圣约翰·德·迪(1495—1550)，葡萄牙一行善者。

我遇到的邻居有的性情捉摸不定，有的办事一板一眼。我常常坐在屋里探究前者的规律，因为很显然，即使这些难以捉摸的人也有他们自己的规律。平日一向作息准时的邻居如果某一天晚上迟迟不归，我就会苦苦思索他会不会出事，点着灯提心吊胆地等候，就像一位年轻的妻子。有的邻居相互恨之入骨，有的邻居则彼此一往情深，夜半时分我听到过他们爱者反目成仇，恨者转怒为喜，经历过这爱与恨的突变后当然就再也不想睡觉了。看来睡眠的确不像原来以为的那样容易。例如我在彼得堡时的两位邻居就经常彻夜不眠，其中一位总是站着拉小提琴，我想，在这实属罕见的八月之夜，他肯定正在极目远眺那永远披着一层银辉的牢房。右边的邻居准是躺在床上，我在彼得堡逗留期间他从未起来过，他双眼紧闭，但不能因此断定他已入梦乡。他躺在床上吟诵普希金和涅克拉索夫①的长诗，那声音就像小学生在老师面前背诗一样。虽然左邻的琴声不断传来，但是在我脑海里凝结成茧子的却只是这位吟诗者的形象，天知道以后什么东西会破茧而出。直到有一天，一个不时去探视他的大学生走错了门闯进我屋里，讲述了他去拜访的这位邻居的故事，我心里的石头才算落地。不管怎么说，这是一个简单明了的故事，没有添油加醋，听了以后我脑中猜测的蠕虫全都僵死了。

与我为邻的一位小官僚忽然想起要完成一项奇特的任务。那是在一个星期天，他设想自己还能活好长一段时间，比方说五十年。他为这设想中表现出的宽宏大度所感动，立刻精神焕发起来。接着他决心要显得比往日更有能耐，于是动手把这五十年拆解成日、时、分，如果忍受得了的话，再拆小一点，换算成秒。他算啊算啊，最后算出的那个他从未见识过的巨大数字使他一阵眩晕，不得不停下来定定神。常听人说“一寸光阴一寸金”，奇怪，怎么没人来为他保镖；他腰缠万贯，不是很容易遭窃的吗？但是很快，他又心情愉快起来，简直有点忘乎所以，于是赶紧套上皮大衣，这样可以显得更加神气，仪表堂堂。接着他用一种居高临下的口吻呼唤着自己的姓名，准备把这份巨大的财产赠送给自己。

“尼古拉·库斯米奇，”他一边慈祥地呼唤着，一边想象还有另一个没穿皮大衣，瘦骨嶙峋的穷汉尼古拉·库斯米奇坐在对面的马鬃沙发上，

---

① 涅克拉索夫(1821—1877)，俄国诗人。

“我希望你,尼古拉·库斯米奇,不会因为得到这笔财富而趾高气扬。你要永远记住,财富并非至关重要的。穷人中确有不少是值得尊敬的,而街上的小贩群里也不乏没落的贵族和将军的千金。”这位行善的施主还举了一堆城里尽人皆知的例子。

另一位尼古拉·库斯米奇,礼物的接受者,坐在马鬃沙发上,脸上没有一丝一毫得意忘形的神情,看来他会一直保持理智的。事实也是如此,他没有因为暴富而改变自己俭朴、一板一眼的生活方式,星期天也总是花在算账上。然而才过了几个星期,他就惊讶地发现自己的开支太大了。“我得再节省一点。”他想。于是他每天比以前起得更早,洗脸时也更加随便,他站着喝茶,提前好久急急赶去上班。他就这样分秒必争,尽量节约时间,可是星期天一结算,却发现一点时间也没有节省下来。这时他才明白上当了,自言自语道:“我不该兑换,一年是个大数目,但一换成分秒这些不起眼的零钱很快就不知不觉地花完了。”一天下午,他怏怏不乐地坐在沙发角上等待那位穿裘皮大衣的先生,他要向那先生讨回时间。假若那先生不肯解囊的话,他就要把门闩上,不让他走。“给纸币,”他打算这么说,“给十年的纸币也行。”这样吧,十年的四张,五年的一张,其余的么,看在魔鬼的面上,他可以留着。是的,他准备把零头送给那先生,为了不产生讨价还价的麻烦。他满腹怒火地坐在马鬃沙发上等着,可是那位先生始终没有露面。他,尼古拉·库斯米奇,几个星期前可以轻而易举地看到对面的自己;然而现在,他,另一个尼古拉·库斯米奇,确实坐在这儿了,却无法想象那一个裹着皮大衣、慷慨大方的施主了。天知道那位先生现在怎么样了,也许他因为欺诈罪行败露已经锒铛入狱了。无疑,上当倒霉的不止自己一个,这种骗子总是做批发生意的。

他忽然想起应该有一种国家机构,一家“时间银行”,在那里他可以把一部分零零碎碎的一枚硬币换成大票面。他手里的这些硬币可不是伪钞。从未听说过有这类机构,不过,去翻翻《地址大全》大概能够发现点线索。先在“银”字下面查查;可能它叫“时间钱庄”,那就再在“钱”字下面找找;还有别忘了“皇”字,因为它很有可能是一个皇家机构,这名称和它的重要性相配。

后来尼古拉·库斯米奇几次发誓说,那个星期天晚上他虽然——这是可以理解的——愁肠百结,但真的没沾一滴酒。这就意味着下面这件

事——如果这也算件事的话——发生时，他是完全清醒的。可能情形是这样：他蜷缩在沙发角落里小睡了片刻，醒来只觉心情轻松多了。“我跟数字打了一阵子交道，”他自言自语道，“可对数字还是一窍不通。”不过，显然不必过于重视数字，它们只是国家为维护秩序而采取的一种所谓措施罢了。除了在纸上，哪儿还有数字的栖身地？举例来说，在社交场合是决不会遇见“七”或“二十五”的，在那儿它们根本不存在。仅仅是由于纯粹的心不在焉才会把时间和金钱混淆起来，好像两者不可分离似的。想到这里尼古拉·库斯米奇几乎要笑出声来。看清了其中的隐秘，实在棒极了，尤其是及时地看清了更属不同凡响，关键是及时地看清。看清了就能改弦易辙。时间，确实，时间是一种叫人难堪的玩意儿。然而时间难道仅仅和他作对吗？他难道没有发觉对其他人来说时间也在一秒一秒地流逝，尽管他们对此茫然不知？

尼古拉·库斯米奇不由得幸灾乐祸起来。他们这些人毕竟……他正要往下想，奇怪的事情发生了。突然起风了，一股气流抚弄着他的脸庞，又在耳畔呼啸而过，连他的双手也感觉到了。他睁大眼睛，窗子关得紧紧的，只有自己双目圆睁坐在漆黑一团的房间里，这时他茅塞顿开，原来吹拂在他身上的是正在流逝的时间！现在他对这些短暂的一秒一秒时间了如指掌了，它们都是那么温和，然而速度极快，几乎是稍纵即逝。天晓得它们要干什么。无论是哪一种风吹在身上，他都感到像在受辱，可偏偏是他会遭遇到这一切。难道得这样坐着，坐上整整一辈子，听任这时间之风不断地吹拂？长此以往会患神经痛的，这一预感使他怒不可遏，跳起身来，但是令人惊讶的事并没有到此为止，脚底下似乎有什么东西在晃动，并且不仅仅晃动一下，而是奇怪地互相交错地晃动。他惊呆了，这是地球在晃动吗？不错，准是地球。地球是在不停地运动，从前学校里讲到过，不过只是蜻蜓点水，以后对此一直避而不谈，因为谈论地球运动是不合适的。然而现在，他已变得异常敏感，所以对此有所察觉，那么其他人呢？他们也感觉到地球在动吗？可能他们也感觉到了，只是心照不宣而已。也许对那些水手来说这完全算不了什么。可他不然，他恰恰在这方面非常谨慎，甚至对有轨电车也避而远之。他在房间里就像站在甲板上，踉踉跄跄地必须扶着什么才不致跌倒。不幸的是他竟会想到地球的轴线是倾斜的，不行，他忍受不了这些晃动，只觉得自己非常可怜。他记起从前在

什么书上读到过躺着不动可以缓解这种晕眩感，于是他从此以后便卧床不起了。

他躺在床上，两眼紧闭着。在那些晃动得不太剧烈因而尚可忍受的日子里，他想出了一个通过背诵诗歌来打发时光的法子。难以相信这到底有什么作用。总之他慢悠悠地背诵着诗歌，极力保持每个尾韵的重音强度一致，这样他就能获得某种他一直孜孜以求的，对他的内心世界来说理所当然的平稳感。真走运，他对文学始终有浓厚的兴趣，所以这些诗歌都能倒背如流。那个和他有多年交情的大学生肯定地告诉我，他对自己的处境并无怨言，只是随着时光的推移他开始有些过分地钦佩起别人来，比如对那个大学生，他觉得他们可以四处走动，经受得住地球的晃动确属难能可贵。

这个故事我记忆犹新，因为它给予我莫大的安慰。不妨这样说，我再也没有遇见过像尼古拉·库斯米奇这样的好邻居。他一定也非常钦佩我。

五十

这次经历以后我打定主意在类似的境遇中一定要毫不迟疑地去探寻事实。我发现比起猜测来事实更加简单明了和令人欣慰。看来我当时并不明白，我们所有的认识都是事后获得的一种结算，如此而已。结算之后，马上就会翻开新的一页，上面记载的内容和以前完全不同，在此没有什么“转账”可言。那么现在，在目前的情况下，不费周折就能确定的一两项事实对我来说又有什么用呢？在此我要列举几项事实，我要说我目前考虑的正是它们，它们使我当时（我现在不得不承认）困难的处境变得更加恶化了。

可以不无自豪地说，我在那些日子里写了不少东西。我发疯似的奋笔疾书，然而一旦出门我就不想回家，甚至还特意绕上几个小小的圈子，浪费了本来应该用于写作的半个小时。我得承认这是一个弱点。不过回到屋内我就无可自责了，我埋头写作，我有我的生活。在隔壁有人过着一种截然不同的、我无法分享的生活。这位邻居是个攻读医学的大学生，正在准备考试。我没有类似的任务，仅此一点就构成了我们之间决定性的

差异。况且在其他方面我们也迥然有别。这点我完全清楚。但是自从我知道那声音会出现的一瞬间起，我就有点茫然了，忘记了我们之间并无共同之处。我侧耳谛听，心里怦怦直跳，我丢开一切，全神贯注地静听着。果然那声音来了，我没搞错。

差不多每个人都知道这是某种铁皮制成的圆形物体，比如罐头盖子从手中滑落后发出的声音。一般来说，罐头盖子落在地上的声音不会很大，最多引起人们短暂的注意，接着便会滚到一边去。只有在滚动的过程将近结束，快停下来，跌跌撞撞地触及墙边时，才会响起真正令人讨厌的声音。好，现在来从头到尾说说隔壁发生的事吧。一个铁皮做的什么东西掉在地上，滚动起来，最后停下，在这段时间内每隔一会儿就响起一种类似跺脚的声音。像所有经常可以听见的响声一样，那铁皮制品的响声也具有内在的组织结构，它不断地变化，从不千篇一律，这正说明它具有自己的规律性。它时而激烈，时而柔和或幽咽，时而疾促，疾若流星，时而舒缓，余音袅袅。最后的变调总是出人意料。相反，那夹杂其中的顿足声却几乎可以说是呆板机械的，它不断把铁皮制品的声音分割成大小不等的局部，似乎这就是它的使命。现在我对这全部细节了解得更加清楚了，因为隔壁的房间空关着，大学生回乡休养去了，我住在顶楼，右面是另一幢房子，楼下还没有人搬进来，此刻我没有邻居。

我很奇怪，不明白自己当时为什么还不能无所挂虑，尽管每次那声音响起之前我总有预感。也许早该充分利用这种预感吧。也许我本来早该对自己说“那声音来了，别害怕”吧。我知道我的预感每次都会应验，但是我的不安大概必须归咎于我曾经耳闻的事实，自从得知这些事实，我变得更加惊恐万状了。我觉得引起这些声音的是那大学生的眼皮，他读书时右眼皮总是不由自主地下垂，轻轻地缓慢地垂下盖住眼睛，一想到这儿我就好像看见鬼魂似的心惊肉跳。眼皮下垂本来不足挂齿，但却是他的故事的要点。他已经好几次在考试时名落孙山，自尊心变得极其敏感，家里的亲友或许每次来信都对他施加压力，看来只有拼命苦读这一条路了。然而在考试前几个月这关键时刻，他却经常感到萎靡不振，这种虽小但却有失体面的毛病发作起来非常可笑，眼皮就像永远卷不起来的窗帘。我相信，在最初几个星期里他确实认为必须克服这个毛病，不然的话我就不会想到把自己的意志力提供给他使用了。有一天我发觉他的意志力已经

耗尽,自那以后每当他有发病的迹象,我就站在自己房间的墙边恳请他接受我的援助。不久,我觉得他开始同意使用我的意志力了。也许他不该同意,尤其是在认识到这于事无补之后更不应该。即使这样可以推迟危机的到来,可他是否真能充分利用我们俩通力合作赢得的这点时间还是个疑问。至于说到我的支出,我也开始感到难以承受,自问这样还能支持多久。就在这天下午,有人搬到我们住的这一层来了,每当这时小旅馆狭窄的楼梯上总是闹哄哄的。过了一会儿,好像有人走进我这位邻居的房间。我们的两扇房门在过道的一端,他的房门在拐角处,紧靠着我的房门。我知道他偶尔有友人来访,不过正像上面提到过的那样,我对他的生活状况不怎么关心。也许他的房门开关了好几次,有人进进出出,但我不敢肯定是这样。

这天晚上的情况比以往任何时候都糟糕。天还不算太晚,我因为累了,所以便上了床,快进入梦乡时突然觉得好像有人在推我,我跳了起来,说时迟,那时快,隔壁又传来了那种声音:落地,滚动,撞击,弹回,停下,还夹杂着可怕的跺脚声。楼下有人在大发雷霆地敲击天花板。新房客当然也被惊动了,现在他肯定开门了,我已完全醒来,相信听见他开门了,尽管他是异常小心地拉动门闩的。我觉得他在走近,毫无疑问他是想弄清楚这是从哪个房间里传来的声音。让我迷惑不解的是他蹑手蹑脚过分谨慎的样子,他搬来时总该知道在这家旅馆里不必保持安静吧。他究竟为什么要这样放低脚步声呢?过了一会儿,似乎他走到我的房门前了,接着我听见他,这次不能说“似乎”了,他肯定走进了隔壁房间。他毫不犹豫地走进去了。

然后,嗨,怎么描写才好呢,然后四周静了下来。如同痛苦消失了似的静了下来。这种寂静给人一种特殊的感觉,好像伤口痊愈后有点发痒。本来我可以松口气睡觉了,但是惊愕依然施展着余威,使我辗转不眠。隔壁有人在说话,但那话音也是宁静的一部分,这种宁静难以言传,只有亲身经历过的人才能体会。连屋外的一切也溶化在这宁静之中了。我坐起竖耳细听,四周静得如同乡村的夜晚。我的上帝,我想,原来他母亲来了,她坐在灯旁和他谈话,他也许把头轻轻地靠在她的肩上,很快她就会扶他上床的。现在我终于理解了刚才外面走廊上的脚步声为什么那样轻缓。啊,这种情况是会发生的,对她这样的人来说,连门打开的方式都和我们

不同。唔，现在总算可以入睡了。

五十一

没多久我就把这位邻居忘得差不多了，我很清楚自己对他没有真正的同情。如果说我经过楼下时偶尔也会捎带问问是否有他的消息，是什么消息，如果是好消息，我还会很快乐；那么这只是我的夸张，其实我并不需要知道这些。有好几次，我突然起念要到隔壁去，但这也和他毫无关系。从我的房门到隔壁只有一步之遥，再说那房间也没锁好，因此我很想看看那里边到底什么样。你可以毫不费力地想象任何一个别的房间，结果往往和实际情况相去无几；惟有隔壁的房间总是和你想的迥然不同。

我对自己说，正是这种情况吸引了我。但是我也十分清楚，那里等着我的只能是一件铁皮制品。我设想那真是一个罐头盖子，当然我也可能会猜错。这一设想并没有使我不安，因为把事情归结到一个罐头盖上，符合我的天性。也许，那大学生没把它带走。整理房间的人把它放回到罐身上，从而使这两者合成了一个概念"罐子"，或者更准确地说"完整的罐子"，一个简单但极其著名的概念。我觉得似乎看见这组成罐子的两者放在壁炉上，是的，同时也放在镜子前。镜子里也出现了罐子，一个难辨真伪的虚幻的罐子，我们不会把它当回事，也许只有猴子才会伸出爪子去抓它，不错，会有两只猴子去抓，因为如果猴子爬到壁炉边上，那么镜子里也会映出它的尊容。好吧，别扯远了，总之等着我的是一个罐子。

让我们在这一点上意见一致吧：这个罐子完整无缺，罐身和罐盖严丝合缝，因此罐盖的惟一要求和最大可能就是盖在罐身上，盖上去就是难以逾越的满足和一切愿望的实现。这简直是太理想了：罐盖耐心地轻轻旋转了几圈，平稳地盖在罐身上，边缘紧紧贴合，富有弹性，像睡成个大字的人那样线条分明。嗨，只有为数不多的罐盖懂得珍惜这种幸福。这清楚地表明，由于和人的交往，物已隐入了混乱状态。假如可以顺便把人和这种罐盖做一比较，那么罐盖愿意和罐身结合，而人和工作之间的联系却是极为勉强的。这部分是因为匆匆忙忙中人这罐盖和工作这罐身并不相配，部分是因为前者是被粗暴地斜搁在后者上去的，部分则是由于两者的边缘被弄得走了形不再合缝了。说真的，人们动辄就像个罐盖似的故意

跌落，滚动，发出铁皮的哐啷声。要不然，他们这种神不守舍，鼓噪喧嚣又作何解释呢？

千百年来，物看到的就是人们的这种举止，因而物也堕落了，丧失了它们自然宁静的趣味，效法周围的人们处理自己的生活，这也就不足为奇了。它们试图逃避自己的使命，变得郁郁寡欢、吊儿郎当起来，而人们目睹它们的放荡行为并不感到诧异，因为他们本身也是如此。他们有时也会发怒，因为他们是强者，认为自己更有权利要求消遣，因为他们感到自己居然被机械地模仿了，然而他们还是听之任之就像对自己听之任之一样。只有孤独者，日以继夜地努力维护自己的独立王国的孤独者，才会向那些器物的对抗、嘲讽和仇恨提出挑战。那些蜕化了的器物心怀恶意，不能容忍任何人努力追求自己的目标，所以它们便联合起来对他进行干扰、恫吓和迷惑。它们知道自己能够做到这一切，于是相互挤挤眼睛，开始施展诱惑手法，这种诱惑层出不穷，与日俱增，不但所有的生物，甚至上帝也无法抗拒。它们要诱惑他们去攻击一个也许能够顶住诱惑的孤独的圣人。

五十二

现在我才理解那几幅古怪的图画。画上的物摆脱了自己有限的本来用途，贪婪好奇地彼此引诱，心不在焉地抖动着，隐隐地显出几分淫荡。沸腾得直转的汽锅，若有所思的烧瓶，闲得无聊把脚伸进一个洞取乐的漏斗，还有从充满妒意的虚无之中抛出来的肢体、手脚，在向里面呕吐的脸庞，吹着喇叭向它们献媚的臀部。

画中的圣人拱肩缩背，身子蜷曲成一团，眼睛还闪着光，表明他可能看到了这一切。但是他的感官很快就在灵魂的清波中沉淀下来。他口诵的祷词酷似一枝绿叶凋落的枯枝插在他嘴里，他的心跌落下来，随波逐流隐没在灰暗之中，他的鞭子抽打着他，但像驱赶苍蝇的牛尾一般软弱无力，他的阳具会集一点，当有乳峰隆起的女人在劣画中昂首走来时，就会像手指一样朝前方伸出。

有时候，我认为这些画早已过时，但这并不意味着我当时对它们持怀疑态度。我曾这样想，它画的是以前的几位信仰虔诚的圣人的境遇，他们

过于性急，一开始就想不计代价地探究上帝的秘密。我们不再如此自信。我们预感到上帝对我们来说太深奥了，所以必须先把上帝搁在一边才能慢慢地完成那将我们和上帝隔绝开的长期任务。但现在我明白了，这项任务其实和做圣人一样绝非易事，画上的景象常常出现在每个为完成这项任务而安于孤独的人身上，就像以前出现在蛰居山洞和空屋的笃信上帝的孤独者身上一样。

五十三

一谈起孤独者，世人总是提出一连串的先决条件，总是自以为完全了解什么是孤独者。然而实际上他们并不了解。他们从未见过孤独者，他们对他恨之入骨，却对他一无所知。他们是耗尽了他的精力的邻居，是引诱他的来自邻室的声音。他们煽动各种器物喧嚣鼓噪，淹没了他的话语。连孩子们也成群结帮地欺负他，他当时还是个稚嫩的小儿，随着年龄的增长他和成人们越来越格格不入。人们像捕猎一头野兽一样追逐他，一直追到他藏身的洞穴。他漫长的少年时代没有禁猎期。他不愿被他们逼死，于是转身逃开，他们就在他背后破口大骂，说他留下了一些丑陋不堪、令人生疑的污迹。他佯作没听见，他们就骂得更起劲，抢走他嘴里的食物，吸尽他肺中的空气，还朝他吐唾沫，使他对自己被污染了的清苦生涯顿生厌恶之感。他们像虐待瘟疫病人一样把他搞得声名狼藉，朝他扔石头，叫他快滚开。的确，这些芸芸众生的原始本能没有失误：孤独者是他们真正的敌人。

然而目睹他耷拉着脑袋，他们不由陷入了沉思，心里隐隐约约地觉得，对他来说这一切可能是正中下怀，他们的所作所为实际上更增强了他的孤独感，使他永远和世人泾渭分明。于是他们改变了策略，拿出最后一手杀手锏：送给他荣誉。在这种称颂的喧嚣声中，每个人都会抬起头来的，这样他的精神就难免溃散了。

五十四

今晚我偶然想起一本绿封面的小书，童年时就属于我的小书。不知

怎么我相信它是玛蒂尔德·布拉厄送给我的。刚到手的那时候我没兴趣去读它，只是到了若干年后，大概是在乌尔斯迦德度假时我才开始翻阅。不过，从一开始起我就感到这书非同小可。即使从外表看，它也富有深意，绿色的封面似乎蕴含着什么，不由使人联想起内容的精邃来。正如意料的那样，开卷便是平滑洁白，仿佛波光粼粼的扉页，接着出现的书名页显得神秘莫测。本想书里一定有不少插图，不料连一张也没有，尽管有点不情愿，我却不得不承认这样也无大碍，因为书里夹着起书签作用的细丝带，弥补了没有插图的缺憾。丝带已经有点发脆，天知道斜夹在这两页之间有多久了，但粉红的颜色仍未消褪，忠于职守的程度真让人感动。也许这丝带还从未用过，是装订工人当初匆匆忙忙地看也不看就夹进去的。不过，似乎又不是偶然的，也许是某人读到此处夹进丝带，以后再也没有读下去，也许正在这时命运来敲门了，将他卷入了纷繁世事的漩涡，从此之后他远离所有书本，因为归根结蒂读书并非生活。然而，这书是否曾继续读下去难以断定。或许是这样的，书的这两页一次又一次被翻开，有时甚至是在夜阑人静之时。无论如何，我对这两页总有一种惊怯的感觉，就像害怕走到已有人站着的镜子之前似的。我从未读过这两页，也完全不记得是否把这本书读完过。书并不厚，但里面有很多故事，尤其在下午翻阅它，总能读到一个闻所未闻的故事。

我现在还记得其中的两个。告诉你是哪两个吧：一是《格里沙·奥特普约夫①之死》，二是《大胆者查理②的结局》。

这些故事当初是否给我留下了深刻的印象，只有上帝知道。但是现在事隔多年以后，我仍能记起一段描写：那假沙皇死后横尸三日，被众人刀劈斧砍，撕成碎片，只有脸部戴着面具。当然我再也不可能重新捧起这本书了，但这段描写的确引人注目。我也想再读一遍关于他和他“母亲”相遇的段落。他可能以为自己的江山已坐稳，所以让她到莫斯科来。我甚至确信，他当时肯定自恃强大，所以才决定把母亲接来的。这位玛丽亚·纳戈伊③从她那颓败的修道院星夜兼程急急赶来，她对篡位者的行

① 格里沙·奥特普约夫，十五世纪初俄罗斯的篡位沙皇，利用罗立克王朝王嗣季米特里之死夺得统治权。

② 查理(1433—1477)，勃艮第公爵，与法王路易十一争雄，败死后勃艮第公国并入法国。

③ 玛丽亚·纳戈伊，已死王储季米特里之母。

为不持异议，因而获得了一切。那么，他的宝座是否从她承认他是自己儿子时才开始摇摇欲坠的呢？我并非不愿相信，他得以改变自己地位的力量大概正在于他不再是任何一个人的儿子吧。

（无论如何，这正是所有离家出走的年轻人的力量所在。）①

不知什么是沙皇却拥戴他为沙皇的人民使他拥有更加自由，更无限制的可能性。然而，母亲的声明，虽然是有意作伪证，却削减了他的力量。她使他丧失了丰富的虚构才华，束缚在一种令人疲乏的模仿之中，她使他陷入了孤家寡人的窘境，成了一个窃国大盗。再加上玛丽娜·姆尼契克②以自己特有的方式否定他，对他的皇权解体起了推波助澜的作用，后来的事实表明，她不相信他而相信别的人。当然，我不能担保那书中的故事是否涉及了这些情况，尽管我觉得这一切本不该撇开不谈。

然而即使撇开这些情节，整个事件也一点没有过时。也许现在会有小说家注意这位假沙皇的最后时刻，这样做并非没有道理。在他最后的时刻里发生了很多事情：他从沉睡中惊醒，跑到窗前纵身跳下，跌落在院子里的一群卫兵中间。他大概摔断了腿，自己无法站起来，卫兵们赶紧过来搀扶，他靠在两名卫兵肩上，感到他们是信任他的。他环顾四周，其他的卫兵也都信任他。他几乎有点为他们惋惜了，这些虎背熊腰的近卫军明知伊凡·格罗斯尼③的威势，但却对他忠心耿耿。他想把真相和盘托出，然而一张开嘴只会发出痛苦的叫喊，腿伤钻心般地疼，此刻他已无暇顾及自己的命运，除去疼痛什么也不知道了。时辰已到，敌人扑了上来。他看见舒斯基挡在前面，身后是所有其他卫兵。很快一切都会结束了。但是卫兵们没有放弃他，他们围成一圈力图保护他。然而接着意料不到的奇迹发生了，这些追随他多年的卫兵的信心一下子烟消云散了，突然间谁也不愿上前抵抗。离他最近的舒斯基绝望地向楼上的一扇窗口大声呼叫。假沙皇没有回头，他知道是谁站在窗口，他明白四周很快便会一下子安静下来。现在那声音该响起来了，那他早就熟悉了的声嘶力竭的虚伪的女高音。果然，他听见皇太后在否认他是她的儿子。

这桩事变至此的发展是自然而然的，但接下去只有倚仗小说家的生

---

① 这句话写在手稿旁边。——原注

② 玛丽娜·姆尼契克，沙皇皇后。

③ 伊凡·格罗斯尼·俄罗斯大公伊凡家族成员。

花妙笔了,因为余下的这最后几行描述难以想象地没有超越一切驳难的巨大力量。不管这是否能诉诸笔墨,毋庸置疑的是他在此起彼伏的皇太后话音和周围的手枪声中又获得了意志和力量,否则就难以解释接着发生的事情何以具有如此明显的一贯性:话音和枪声穿透了他的睡袍,在他身上乱扎一气,好像检验这如此坚硬的靶子究竟是不是一个人的肉体似的;他死后三日脸上还戴着他几乎已经放弃了的篡位沙皇的面具。

五十六

某些事物永恒不变,那么果断地确定它们而不对它们加以评判或表示惋惜,或许是明智之举。由此看来,我的确从不曾是一个真正的读者。孩提时期,我把读书视为一种未来的职业,以后职业接踵而来时可供选择的一项工作。坦白地说,我对这职业何时来临并不十分清楚,我相信以后生活发生转折时自己会发觉从前由内而外的生活改为由外而内了,这时一切就会显得明白无误,当然明白无误并不等于简单,恰恰相反,明白无误意味着要求更高,错综复杂,甚至意味着艰难,但是无论如何,外来的生活是有形的、可见的。儿时内心生活的那些特点如茫无涯际、缺乏平衡、难以预料等等也许都可以克服,尽管还不清楚为什么要克服。但是,内心的东西依然不断地增多,牢牢地把自己封闭起来,越是观察外界,内心就越是翻滚沸腾,其中原委只有上帝知道。也许某一天,内心的东西会膨胀到极点,然后炸裂皮囊倾泻而出吧。显然,成人们很少为此而感到不安,他们到处走动,作出判断,付诸行动,遇到困难就归咎于外界环境。

我计划等到这种变化开始时才去读书,那时和书打交道就会像和亲朋好友来往一样意气相投,也会有闲暇,长短适度的闲暇,在这有规则的令人愉悦的时光流逝中开卷阅读。当然有些书我会感到特别对胃口,但这并不是说,我一定事先就知道可能会因此而多读半个小时,以至耽误了散步、约会、戏剧的开场或写一封急信。至于因为入迷而把头发抓得乱蓬蓬的,或者两耳酣热,双手冰冷,长长的蜡烛烧得精光只留下烛台支架上的焦斑,谢天谢地,诸如此类的情况是绝不会发生的。

我之所以列举这些情况,是因为我曾相当深刻地体验过这一切。那还是在乌尔斯迦德度假的时候,我突然开始读起书来,但是事实很快证明

我当时还没有阅读的能力。我比自己预先计划的日期提早开始阅读，这年我刚到索勒的贵族子弟学校上学，置身在许多和我年龄不相上下的学生中间，这使我对自己的原定计划产生了怀疑。在索勒许多意料不到的经验突然袭来，很显然，他们把我当成大人看待。这些活生生的经验沉重地压在我身上，我越是了解它们的真实性，就越感到我的儿童时代乃是一种无穷无尽的现实，我知道，我的儿童时代不会告终，更谈不上一个新的阶段已经开始。我对自己说，诚然，每个人都有权划分人生的阶段，但是这种划分纯属杜撰。而且事实表明我太笨拙了，以至臆想不出阶段的划分来。一旦我坚持认为我的童年已经过去，那么一切未来立刻就会离我远去，留给我的只有一些玩具兵借以站立的沉重铅块。

不难理解，这一发现使我更加孤独，它时时萦绕在我心头，带给我一种最终的快乐。然而当时我却把这种快乐视为痛苦，因为它远远超越了我的年龄。现在没有什么再可以预先计划，这样恐怕会耽误某些事情，想到此我常常感到不安。带着这样的担忧我回到了乌尔斯迦德，看到祖父家藏书丰富，立即如饥似渴地读了起来，心里感到有几分对不住书籍。以后经常产生的一种感觉我当时就隐隐约约地有所预察了：你无权打开一本书，除非你决心把它读完。每读一行你眼前就展现出一个新的世界，而在你读它之前甚至之后，这个世界都是完好无损的。可是缺乏阅读能力的我又怎么去和所有的书竞争呢？即使在这间简朴的书房里，一排一排的书籍也是浩如烟海。我倔强而又绝望地在书海中穿行，匆匆翻完一本又打开另一本，努力完成这堪称举鼎绝膑的重任。我读了席勒、巴格森①、欧伦施莱厄②、沙克-施塔费尔特③、瓦尔特·司各特④和卡尔德隆⑤的作品。我觉得手里的书有些早就该读了，有些则现在读还为时过早。总之对当时的我来说，几乎没有一本书是正好适合的。但是我依然手不释卷。

在以后的几年里，我时而会在深夜醒来，满天星斗显得那么真切，闪

---

① 巴格森(1764—1826)，丹麦诗人。

② 欧伦施莱厄(1779—1850)，丹麦诗人、小说家、剧作家。

③ 沙克-施塔费尔特(1769—1826)，德裔丹麦诗人。

④ 瓦尔特·司各特(1771 — 1832)，英国小说家、诗人。

⑤ 卡尔德隆(1600—1681)，西班牙戏剧家。

闪烁烁的似乎寓意无穷。我不明白自己为什么会将这大千世界弃之不顾。记得我常常读着读着抬起头来,眺望窗外的夏日景致,这时我总有似曾相识的感觉,好像窗外有阿贝洛娜的呼唤声。她呼唤我,我却不回答,这对我们俩来说都是出乎意料的。这事发生在我俩最幸福的日子里,我听到她的呼唤,却不吱声,只是拼命地读书,煞有介事地坚持着,不去户外和她共度假日。享受自然情趣的机会虽然常常并不显眼,次数却委实不少。可是我太笨拙了,不会去充分利用。我期待着生活和读书之间有增无减的冲突有朝一日会平息,两者的和解越是姗姗来迟,就越是令人神往。

我的读书梦来得快,去得也快,有一天它突然结束了。阿贝洛娜生我的气,我也很恼火,因为她总是对我冷嘲热讽,摆出一副盛气凌人的样子。一个星期天早晨我在凉亭里碰到她,她却声明道她现在正在读书。不错,书是放在旁边,但并没有翻开,她此刻正在专心致志摆弄醋栗,用小叉子把它们仔仔细细地摘下来。

这准是个七月的清晨,满目清新,安息了一夜的大地苏醒了,到处充溢着勃勃生机。成千上万压抑不住的细小动作镶成了一幅信心十足的生命之画。眼前的万物时合时分,时聚时散,盘旋在空气中,在它们逸出的凉爽气息浸润下,阴影变得明亮了,太阳的光芒也淡淡地透出几丝睿智。花园里没有什么主角,每样东西都是无处不在,每处地方都是无所不有,必须深入到一切之中才能巨细无遗地领略这深奥博大的一切。

阿贝洛娜小手的动作是这一切的缩影。这动作很美,尤其是由她来做就更美。树荫下她那双白皙的小手配合默契,轻柔和谐,叉子摘下的醋栗任性地跳进铺着洒满露珠的墨绿葡萄叶片的托盘,盘子里醋栗已经成堆,大红的、金黄的,熠熠闪光,酸涩的果肉包裹着坚硬的果核。此情此景使我什么也不想做,只想站在一旁静静地观赏,可我又怕挨骂,于是装出满不在乎的样子,在桌子的对面坐下,拿起那本书顺手翻开读了起来。

“要读就大声读,书虫。”过了一会儿阿贝洛娜说。语调听起来不像是挑衅,再则我也觉得现在该握手言和了,于是立刻高声朗读起来。读完一段后正要继续读下去,一看下一段的标题是《致贝蒂娜①》。

---

① 贝蒂娜(1785—1859),歌德的女友。

“不，别读回信。”阿贝洛娜打断了我，好像突然筋疲力尽了似的把叉子撂在一边。她抬起头，见我呆呆地盯着她瞧，马上又大笑起来。

“我的上帝，你读得实在差劲，马尔特。”

坦白地说，我刚才实在是心不在焉。“正是想让你来打断我才读的。”我一面承认，一面红着脸把书翻回扉页，看了书名才知道刚才读的是什么。“为什么不读回信？”我好奇地发问。

阿贝洛娜似乎没有听见我的话，她坐在那儿，淡雅的浅色衣裙反衬下，她的内心好像变得和眼睛一样幽暗了。

“把书给我。”她突然怒气冲冲地说道，随即从我手里把书夺去，几下就翻到她需要的那一页，然后读起一封贝蒂娜的信来。

我不知道我究竟听懂了多少，但觉得好像得到了庄严的允诺：你会了解这一切的。她的声音越读越高，最终高得和我听见过的女高音歌声不相上下了，这时我真是满面羞惭，我居然会想象我们的和解是低水平的，因为我当时以为和解总是低水平的。可是现在，和解显得如此巍峨，如此高大，我难以企及，惟有仰望长叹。

五十七

允诺会慢慢地兑现。不知从何时起，这本书混迹于我的藏书之中，成了我爱不释手的那几本书之一。现在我可以毫不费劲地翻到我想读的段落，我读它的时候说不出心里想的是贝蒂娜呢还是阿贝洛娜。哦，贝蒂娜在我的脑海里显得更为真实。我所认识的阿贝洛娜只是通往贝蒂娜的起点，在我看来，阿贝洛娜已经溶化在贝蒂娜之中，溶化在她那独特的不自觉的本质之中了，因为这位不同凡响的贝蒂娜在她的所有信简中开辟了一个无垠的空间，塑造了一个高大的形象。她从一开始起就无边无际地弥散开来，像死后的幽灵一样无处不在，她渗进存在的每个角落，成为存在的一部分，她身上发生的一切仍然在大自然中活生生地存在着。在大自然中她认识了自我，几乎是痛苦地摆脱束缚，她艰难地从传说中唤回自我，一如唤回某个鬼魂，然后苦苦地维持着自我。

你仍在这儿，贝蒂娜，我了解你了。大地上不是仍留有你的体温？飞鸟不是仍期待着和你合唱？露珠已经换了班，但星辰还是你夜空的星辰。

难道这世界不是属于你的？曾经有多少次，你用你的爱火点燃了这个世界，注视着它的熊熊烈焰，每当夜深人静，你就悄悄以另一个新的世界取而代之。你觉得自己和上帝琴瑟和谐，每天清晨都向他祈求一个新的大地，使上帝的造物都有新的生机。节省和修补在你看来是过于寒酸的举止，你总是将世界挥霍殆尽，然后伸手向上帝要求一个新的世界。因为你的爱可以承当一切。

然而为什么并非所有的人谈论你的爱？难道自那以后世上还发生过更值得注意的事？那些对你的爱避而不谈的人究竟在忙些什么？你自己非常清楚你的爱的价值，你大声地对你那位最伟大的诗人①表明你的爱，让他使这尚处萌芽状态的爱更富有人性。他却给你写了回信，这一举动实际上是劝说世人放弃对你的爱。所有的人都读了他的回信，对他深信不疑，因为在他们看来，诗人比自然更容易理解。不过或许有一天他们会恍然大悟：这正是伟大诗人的局限所在。他未能经受住这位燃起炽烈爱火的女性的考验。为什么说他本不应该写回信呢？因为这种爱是不需要回音的，在这种爱之中召唤和回音具有同一性，它会倾听自己的呼声的。但是，不管诗人多么气概非凡，在这种爱面前他只能低声下气，双膝跪地，恭顺地记录它的口授，就好像是在帕特莫斯岛②上的圣约翰教堂。在“行使安琪儿职权”的这种爱之声面前，诗人没有其他的选择。爱之声飘然而至，包围了诗人，要将他引往永恒的境界。经过火的洗礼而升天的马车待命出发，为诗人之死产生的玄妙神话也已准备就绪，但他却拒绝登程。

五十八

命运总喜欢设计一些模型和程式。命运的困难是它的错综复杂性。但是生活本身却因为简约单纯而困难重重。我们难以企及的伟大事物在生活中寥寥无几，只有拒绝命运的圣人才能在上帝面前选择这种伟大。而女性根据其天性在和男子的关系问题上必须作出和圣人一样的选择，这就导致了所有爱情关系的不幸。她们站在朝秦暮楚的男子身边，坚贞

① 指歌德。

② 帕特莫斯岛，希腊岛名。

不移，俨然是超越了一切命运的圣女。正在爱的女性总比被爱的男子高出一筹，因为生活总比命运伟大。女性的献身精神是无法估量的，这正是她们的幸福。然而她们爱情的不可名状的痛苦也正在于此：人们要求她们限制自己的献身精神。

除此之外，女人们再也没有什么抱怨。爱洛绮丝①的头两封信通篇只是这种抱怨，五百年后，那位葡萄牙修女的书简中又响起了同样的哀叹，听起来宛如久别的鸟鸣。了解了萨福②就会置身于一个明亮的空间，会突然看见她的倩影远远地掠过。几个世纪以来人们一直在找她，但是由于只是在命运中找，所以始终劳而无功。

五十九

我从不敢在他手里买报纸。我不能断定这个整夜整夜地在卢森堡公园外面来回转悠的男人是否真的随身带着几份报纸。他背对着公园的栅栏，一只手摸着铁栏杆下面的石墙徘徊。他好像不是个立体的人，只是一块平面，每天有无数的行人从他身边经过，但谁也没有觉察到他的存在。虽然他还能挤出一点声音来叫卖，可是那嗓门轻柔低微，听上去和油灯或火炉燃烧时发出的噪音差不多，或者就像岩洞里间歇很长的滴水声。行人似乎总是在间歇时走过，他则显得比什么都宁静，无声地移动着脚步，就像一枚时针，一枚时针的影子，就像时间本身。

我不愿意去看他，这是我的不对。记下当时的情形，我觉得于心有愧。走过他身边的时候我常常学其他行人的样子，佯作不知道他的存在。接着我总是听到他喉咙里接二连三地发出“卖报”的声音，这时身边的行人环顾四周，寻找这声音来自何处，而我则加快脚步，好像什么也没听到，好像心里正忙着思考什么。

事实上我的确正忙着思考，我忙着在心里勾勒他的形象。这想象的工作累得我汗流浃背，因为我塑造他就像塑造一个死人，没有根据，没有素材，一切都必须在内心完成。现在看来，当时自己联想到的古玩店那种

---

① 法国卢梭书信体小说《新爱洛绮丝》的女主人公。

② 萨福（约前7—前6世纪），希腊女诗人。

用条纹象牙雕刻的形销骨立的基督，对勾勒他的形象的确有所帮助。微型圣迹像在心里时隐时现，也许这只是为了记起他的容貌：郁郁不乐的脸微微倾斜，深陷的两颊上胡须乱糟糟的，直指苍天的眼神木然，呆板，痛苦万分。不过除此之外，他还有很多特征，我当时就明白，这些特征对他来说并非可有可无的：上装或大衣朝后面牵拉着，整个内衣领子露在外面，那低矮的领子成圆弧状围着细长的脖颈，中间保持着相当大的空隙；墨绿色的领带松松地悬在领子下缘；尤其是那顶盲人常戴的又硬又旧的圆毡帽和脸部的皱纹格格不入，两者构不成一个新的外表整体，不妨这样说，毡帽尽管按习惯应该戴在头上，但对他来说，它确实是一个不相配的异物。我胆怯，不敢看他，但他的形象却常常无缘无故地进入我的内心，不可阻挡地凄凄惨惨地在那里凝结成一团痛苦的硬块，我终于无法忍受，下决心正视外部的现实以削减乃至消除我内心不断增强的想象力。黄昏将临，我决定马上从他身边经过，这次我要聚精会神地观察一番。

谁都会感到春天即将到来。白天的风已经停息，几条小巷逍遥自在地向远方延伸着，在街巷的尽头房屋闪着银光，恰如白色金属板的新裂口。不过你见了这块金属板准会为它如此轻巧而感到吃惊。宽阔的长街上熙熙攘攘，但车辆稀少，来往行人尽可随心所欲。今天一定是星期日。圣絮尔皮瑟教堂的尖顶矗立着，陶醉在静寂无风的高空中。穿过略带有几分罗马风格的狭窄小巷你会不知不觉地发现春天正在招手。公园内外人山人海，川流不息，我没有很快找到他。也许是人太多，我认不出他了？

我立刻明白了，我的想象毫无价值。他委身于苦难，他不必通过任何谨慎和矫饰来减轻的苦难远远超过了我的想象力。我的想象力远远不够，我既没想到他的身体是微微倾斜的，也没想到他眼眶里会流出惊恐的泪水，甚至没想到他那张凹陷下去浑似阴沟洞的嘴巴。也许以前他曾有过回忆，然而现在能进入他心灵的恐怕只有每天用日益磨损的手掌抚摸公园石壁留下的无形触觉了。我停下脚步，几乎是同时发现了原来没想到的这一切，突然我又觉得他已换了一顶帽子，而且毫无疑问他还系了一条节日的漂亮领带。领带是黄紫两色的斜格花纹，至于帽子，是一顶便宜的新草帽，上面缀有绿色的帽带。当然，这些颜色无关紧要，记住它们更是小题大做。我只想说，这些颜色在他身上很像小鸟腹下最柔软的纤毛。他自己对此也毫无兴趣，我扫视了一下四周，来来往往的行人谁又会愿意

披上这身华装？

我的上帝，我如醍醐灌顶，这就是你的装束啊！有很多证据可以说明你的存在，但这些我早已忘得一干二净，我不再去找寻它们，因为证明你确实存在是要负极大的责任的。然而此刻证据就在眼前，这装束符合你的口味，你很欣赏这装束。不过我们还是要学习，主要是学会忍受，学会不加判断。什么是沉重的负荷？什么是恩赐的享受？上帝啊，惟你独知。

如果严冬再次降临我又需要一件新大衣，那就请允许我这样穿着吧，只要它还是新大衣。

六十

我漫游四方时总是穿着自己的比较漂亮的衣服，每到一地对下榻的住处也有点儿讲究。我之所以这样并不是想要显示自己和他们不同。不，我没有滑到这个地步，我只是缺乏过他们这种生活的勇气罢了。倘若我的一只手臂断了，我一定不让别人看见。可是那女人则不然，她（我不知道她是干什么的）每天出现在咖啡馆的平台上，非常吃力地脱下大衣，依次解开里面说不清是什么款式的衣服，直至贴身的衬衫。她一点也不嫌麻烦，就这么慢慢地一件一件地解开脱下，连旁边看的人也有点不耐烦了。终于她怯生生地站在我们面前了，露出消瘦的残肢。这样的残肢是很罕见的。

不，我并不想要显示和他们不同。然而要是我硬说自己和他们一样，那么这就是大言不惭。我既没有他们强壮的体魄，也没有他们克制的毅力。我吃饭活着，一顿接一顿，无任何神秘可言，而他们却像仙翁似的不食人间烟火，即使在十一月里他们仍然每天站在街角，从不见他们冻得直叫。起雾了，雾纱笼罩下他们的身影模糊不清，但他们还在那里。我出而复归，病而复愈，经历了无数的世事，但他们依然活着，安然无恙。

（我一点儿不明白，在寒气弥漫、灰蒙蒙的房间里小学生们怎会那么早就起身？是谁给了他们这么大的力量？这些皮包骨头的孩子匆匆忙忙地跑进阴沉沉的晨雾，穿过大人们的城市。到学校里去坐那不知何年何月才能告别的板凳。他们永远是那么瘦小，永远是那么忧心忡忡，永远是那么火烧火燎地害怕迟到却偏偏迟到。我怎么也想象不出要有多大的外

力支援他们才能日复一日地做到这一切啊！)①

在这座城市里，慢慢地陷入到他们这种处境的人比比皆是。其中大多数人开始时还抵抗一阵，但是渐渐地就和那些青春已逝的女人一样了。那些半老徐娘不再挣扎，听任宝贵的年华逝去，但她们的内心深处仍然是强大的，充满了未曾消耗的能量，因为她们还没有被人爱过。

我的上帝，也许你认为我应该承认一切现状去爱她们？为什么她们从身后超越我之后我总是忍不住要追赶上去？为什么我突然想起的像夜一样柔美甜润的话语总是轻轻地徘徊在喉与心之间？为什么我会想象自己用呼吸和她们拥抱，动作轻柔得难以用语言来形容？她们这些受生活摆布的木偶，一个春天又一个春天地把双臂伸向虚无，伸向纯粹的虚无，以至肩部关节也逐渐脱臼了。她们从未从希望的巅峰跌落下来，因此绝无粉身碎骨之虞：然而她们成了被拒之门外的废品，难以适应生活的要求。只有迷路的野猫会在夜间钻进她们的闺房，神不知鬼不觉地搔破她们的肌肤，躺在她们身上。有好几次我追踪一头这样的野猫，穿过了两条夹在住房之间的小巷，不断有行人挡住我的视线，终于它跑得远远的无影无踪了。

但我知道，假若有人试图去爱她们，她们准会把沉重的身躯依偎在他的肩头，就像并排漫步的情侣停下来亲热那样。我相信，只有耶稣才能承受这样的重量，因为只有他的四肢有复活的巨力。然而耶稣决不会对她们有意。在耶稣看来，有魅力的是表示爱的女性，而不是这些等待爱的木偶。这些木偶只有被人爱的能力，而这种雕虫小技和一盏冷冰冰的油灯毫无区别。

六十二

寒夜，我坐在桌边不断地写，我理解笔尖下流出的一切。我之所以能够理解也许是因为小时候曾遇见过那个人。他个子很高，我甚至想他高大的身材一定会引人注目的。

现在讲起来似乎不太可能，但当时我确实遇见过这样的人。那是在

① 这段文字写在手稿的旁边。——原注

傍晚，我独自从家里溜出来，不停地跑，在拐过一个街角的刹那我撞到了他身上。我现在依然不明白，当时的一切怎么会在短短的五秒钟内发生，这也许是所谓“说时迟，那时快”吧。我是跑着猛地撞上他的，痛极了，我当时忍住眼泪没哭出来实在很不容易。我不由自主地站着等他来安慰我，可他不开口，我想他大概很尴尬，一时找不到合适的话开个玩笑来打破这个僵局。我很愿意帮他一把，但要这样做必须看着他的脸。上面已经讲过，他个子很高，他本来应该向我弯下腰来，可是他没有这样做，仍然笔挺地站着，我觉得他简直高不可攀，只能闻到他身上的气味、摸到他穿的那件质地异常粗硬的衣服。突然，他的脸出现在我的眼前。这是一张什么样的脸呢，我不知道，也不想知道。反正是一张充满敌意的脸。紧靠在这张脸旁边，大约在那双令人胆寒的眼睛的高度上，还有一个脑袋，哦，这是他的拳头。我顾不上低下头，立刻拔腿飞奔起来，我从他左边掠过，逃进对面的一条空无一人的小巷里。这条可怕的小巷位于一座陌生的城市，一座不知谅解为何物的城市。

当初我经历过，现在我理解了那个沉重、粗暴和绝望的时代。在那个时代，两个人用以表示彼此和解的亲吻其实只是向暗伏四周的杀手发出的暗号。他们俩同饮一杯酒，在大庭广众面前同骑一匹马，据说夜里还同睡一张床，尽管表面看来亲密无间，如影随形，但实际上彼此非常反感，只要看到对方跳动的脉搏，一种病态的厌恶感便油然而生，好像见到的是一只癞蛤蟆似的。在那个时代，兄弟反目，手足阋墙，为了遗产不均，一方会以武力使另一方成为阶下囚。虽然后来国王出来撑受害者的腰，赐予他自由和财产，虽然暴虐的兄长因为忙于应付其他不可避免的事情同意不再与他弟为敌，还写信给他表示要痛改前非，但这位重获自由的弟弟始终无法克制自己的惊恐心情。他在身上挂满了护身符，低声地向圣德尼斯的修士们倾诉自己的不安。修士们的化缘簿上记录着他敬奉圣路易的无数百磅重的大蜡烛。他再没有自己的生活，直到临终他始终觉得兄长的嫉妒和愤恨像位置错乱的星座一般左右着自己的心灵。还有那位享有盛誉的富瓦[①]伯爵加斯东·弗布斯，他不是在众目睽睽下杀害了他的堂兄

① 富瓦，法国地名。

弟埃诺尔特——英王陛下驻卢尔德[1]的上尉吗？但是这公然的谋杀比起下面这件可怕的意外事故来又算得了什么啊。他伸出那只人人皆知的漂亮的手颤抖着去抚摸正在熟睡的儿子裸露的脖子，却忘了放下修剪指甲的锋利小刀。屋里很暗，点起灯来才发现孩子已经奄奄一息，颈部一道细小的伤口里血在悄悄地流淌出来，永远告别了这名门望族。

在那个时代，谁能有坚强的毅力压制心中行凶的恶念？谁不知道，极端的行为是难以避免的？一个人白天外出，说不定在什么地方就会碰到谋杀者不怀好意的目光，心中陡然升起一种异样的预感，于是他急忙回家，关在屋里拟好遗嘱，让人准备柳枝编的担架、贝拉基[2]教派的僧袍和撒灰的仪式。几位陌生的牧师助手来到他的城堡之前，他像王侯般慷慨地送给他们丰厚的报酬，因为他们做弥撒时的声音和他模糊的预感正好吻合。终生信奉的箴言不知不觉地掺入了一种全新的鲜明的弦外之音。不少多年养成的习惯突然显得陈旧，但又再找不到新的代用品。制定了计划而且总的说来也在执行，但心里丝毫不相信它能实现，与此相反，某些回忆却出乎意料地体现出一种无法更改的终结性。晚上坐在壁炉旁，他常常会沉浸在回忆的思绪中，但是窗外变得陌生的黑夜却突然强烈地震动起他的耳膜来。他的听觉经历过无数纵情和危险的黑夜，能够清楚地分辨寂静的每个细部，然而现在却不行了，因为这不是夹在昨日和今天之间的夜，而是夜本身，一个整体的夜。高贵的上帝，接着便是复活的时刻。在这样的黑夜，赞美所爱的女人殊非易事，她们都在白昼之歌和情诗恋曲的旋律中面目全非了，被盖在冗长拖沓的华丽称号下变得难以理解了，充其量只会在幽暗中向他仰望，目光像私生子一样阴柔和集中。

接着该用夜宵了，已经很晚了。先在银质脸盆里洗洗手。看着自己的这双手，不觉遐思悠悠起来：这十指之间有联系吗？一抓一放之间是否有某种因果关系、是否会产生什么结果？不，它们各行其是，彼此背道而驰，相互抵消，任何动作都无从产生。

说到动作，那只有受难兄弟会员深谙此道。国王看过他们的演技后，亲自起草了特许证书颁发给他们，还称他们为“亲爱的兄弟”，从未有人

---

① 卢尔德，法国地名。

② 贝拉基（约360—430），古代神学家。

受过这样的恩宠。他明文规定，他们可以以所扮角色的身份去和凡夫俗子交往，因为他最大的愿望是他们能影响众人，引导众人进入他们的有序世界，像他们这样积极地行动。至于他自己早就希望向他们学习了。他不是模仿他们穿起了具有某种意义的长袍，佩戴着具有某种意义的徽章吗？欣赏他们的演出时，他坚信眼前的一切都值得学习：如何正确无误地上场、下场、道白和走位。在三位一体教会医院的大厅里，灯光摇曳不定，正像这场所的用途多变一样。国王每天坐在这儿最好的座位上，有时激动得站起来，有时又全神贯注像个小学生。其他的观众看到动人处痛哭失声，他则紧紧握住冰冷的双手，竭力不让眼眶里晶莹的泪水滴落下来。剧情达到高潮时，一位演员念完台词后从他紧张的眼睛的视野里突然消失，他便抬起头来，露出一脸的惊愕：这位圣米歇尔①阁下刚才是在什么时候披着银光闪闪的甲胄登上台来走到那支架旁边的呢？

然后，国王站了起来，环视四周，似乎要作出什么决定。是的，他希望在这里看到一出和现在舞台上的神秘剧情节相对的戏剧，一出由他自己扮演角色的世俗剧，规模宏大，喷溢可怕的激情。正在这时，台上的戏演完了，所有的观众乱作一团。没有灯罩的火光聚拢在他的周围，在大厅圆形穹顶上映出杂乱无章的阴影。素不相识的人群拖曳着他，他要演戏，但一句台词也念不出口，手足无措怎么也做不出完整的舞台动作。众人奇怪地拥挤在他四周，他忽然觉得自己应该背上十字架，等着他们把十字架拿来。但这些观众比他更有力量，挤挤搡搡地慢慢把他推出了大厅。

六十三

外面的世界变了很多，我不知道它变成什么样子了。然而内心世界，我的上帝，在你面前的内心世界呢？在你这位观众面前，我们是否不再做演戏的动作？我们发现我们已经不知道自己的角色，我们寻找着镜子，准备卸去化妆，洗去伪饰，恢复本来面目。但是某些部位仍旧残留着忘记擦掉的油彩，眉梢间也许还有一块眼影膏的痕迹，我们没注意嘴角依然是弯曲的。我们就这样四处游逛，成了嘲笑的对象，我们真假参半，既非真实

---

① 圣米歇尔，又译“圣米迦勒”，《圣经》中的天使。

的存在，也不是纯粹的演员。

六十六

被爱者生活艰难，而且危机四伏。啊，她们应该超越自己成为爱人者才对。只有爱人者才能高枕无忧，她们不会被人怀疑，也不会暴露自己。她们心中的奥秘是完整无缺的，她们像夜莺一样引吭高歌，唱出这浑然一体、永远不会支离破碎的奥秘。她们是在为一个人而悲歌，但整个自然和她们产生了共鸣：这是献给一位永恒者的悲歌。她们急急地向这位弃家出走的浪子追去，却不料刚走几步就超过了他，于是在她们前面的只有上帝了。这正如传奇中的比布莉斯①，她追赶考诺斯②一直追到吕金③。她的心驱使她顺着他的脚印长途跋涉，经过了许多国家，最后终于不支倒地，但是她天性的动能仍是非常强大，她死去的地方出现了一股清泉，急急地向远方流去了。

那位葡萄牙修女的内心不也成了一股这样的清泉？还有你，爱洛绮丝，不也同样如此吗？还有加斯帕拉·斯坦帕，迪伯爵夫人④，克拉拉·昂迪兹⑤，路易丝·拉贝⑥，马塞兰·代博尔德-瓦尔莫⑦，伊丽莎·梅居尔⑧，这些女性吟唱的哀歌传诵至今，她们不也同样如此吗？但是你，可怜而匆忙的埃塞⑨，你犹疑了，不再继续追赶了，和你一样的还有筋疲力尽的朱丽·莱斯皮纳斯⑩和那关于乐园的悲哀传说中的玛丽安娜·德·克莱蒙。

我现在依然记忆犹新：很久以前，有一次我在家里发现了一个首饰盒，盒子呈扇形，有摊开的两只手那样大小，四周压制的花卉图案是深绿

① 比布莉斯，希腊传说中的人物。
② 考诺斯，比布莉斯的兄长。
③ 吕金，小亚细亚地名。
④ 迪伯爵夫人，十二世纪法国女诗人。
⑤ 克拉拉·昂迪兹，十三世纪法国女诗人。
⑥ 路易丝·拉贝，十四世纪法国女诗人。
⑦ 马塞兰·代博尔德-瓦尔莫，十七世纪法国女诗人。
⑧ 伊丽莎·梅居尔，十七世纪法国女诗人。
⑨ 埃塞，十六世纪住在巴黎的一位妇女。
⑩ 朱丽·莱斯皮纳斯，十六世纪的一位在法国上层社会颇有影响的妇女。

色的精制山羊皮的。打开一看，里面是空的，当然说它是空的只是我在事隔多年后的今天的感觉，当时揭开盒盖时我看见了这个“空”的各个组成部分：盒底铺的天鹅绒已经褪色，像一座草木稀疏的小丘似的起伏着，取走首饰后留下的凹痕依稀可见，闪着一丝忧郁的色泽。这种痕迹不会很持久，那些被爱者留下的足印大概也是如此吧。

六十七

翻翻你们以前的日记吧。那里面难道没有记着：每逢春天来临，你们总觉得这新的一年是对自己的一种责难？你们兴致勃勃地憧憬着欢乐，但是一来到宽旷的野外，立刻感到这儿的空气被异化了，你们不由步履踉跄起来，好像走在甲板上似的。花园醒来了，而你们（事情确实如此）却把已逝的寒冬和去年带了进去，对你们来说今春并非新的开端，至多只是去冬的延续而已。你们期待着自己的心灵融入周围的景色，却不料四肢突然变得沉重起来，可能生病了吧，一种明显的预感涌上心头。你们以为这也许是穿得太单薄的缘故，于是赶紧把披在肩头的围巾裹紧，沿着林荫大道一直跑到尽头。接着你们站在巨大的圆形花坛里，感到自己和周围的一切溶合在一起了。可是一只小鸟独唱着否定了你们的存在。啊，也许你们本该属于已经死去的去年？

也许吧。但也许这是我们面临的新任务，我们必须经受住年的交替和爱的更迭。花开了又谢，果熟了掉下，飞禽走兽亲亲热热地聚在一起便心满意足。可是我们呢，向往上帝的我们好像事情永远也没个完。我们延展我们的天性，我们需要更多的时间。对我们来说，一年算什么？千年万载又算什么？我们在还没有上帝时就开始向他祈求：让我们经受住黑夜的考验吧，还有疾病，还有爱。

克莱门斯·德·布尔热[①]肯定是夭折的。这位无与伦比的少女吹拉弹唱无不精通，世上没人能和她媲美，即使她最轻柔的歌声也会使听者久久难以忘怀。她的处女时代是如此高贵坚定，以至一位心潮难平的女崇拜者向这位含苞待放的少女献上了一本十四行诗集，其中每一句都意犹

---

① 克莱门斯·德·布尔热，法国的一位富有音乐天才的少女。

未尽。路易丝·拉贝觉得不用担心，她可以告诉这个孩子，爱是可怕的，意味着长久的苦难。她告诉她思念的心情会在黑夜里加剧，向她保证爱恋的痛苦会比世界的空间还大。经历过这种痛苦的女诗人感到自己及不上这位少女，后者因为正在暗中期待这种痛苦所以显得格外美丽。

六十八

我故乡的少女们，也许你们中间最妩媚的一位会在某个夏日的午后走进幽暗的图书室去找让·德·图尔纳①一五五六年出版的一本小书，然后带着这本封皮冰凉滑润的作品走进有蜜蜂欢唱的果园，或者来到夹竹桃丛中，那儿芳香馥郁，甜得醉人。也许她早就找到这书了，当时她刚开始顾盼自怜，充满稚气的小嘴咬着一大块苹果，腮帮子鼓鼓的。

不久，情意缱绻的友谊开始了，少女们彼此以迪卡、阿娜克托丽娅、居琳诺和阿蒂斯②相称，这是你们之间的秘密。也许是一个邻居告诉你们这些名字的，这中年男子年轻的时候曾遨游四方，一直被别人视为怪物。也许他有时会请你们去做客，让你们品尝他家远近闻名的鲜桃或者欣赏挂在楼上白色过道两旁的描绘骑马者的里丁格③作品，这些有口皆碑的铜版雕刻的确值得一看。

也许你们会缠着他要他讲讲过去的经历，也许你们中的某一位能够说服他拿出过去写的游记，也许有一天这位能言善辩的少女还能诱使他吟诵萨福留传至今的诗歌片断，也许她还会穷追不舍，直到探听出这位中年男子的秘密：他返回故里后闲暇时常常翻译萨福的诗篇。不过他也承认这业余爱好已经搁下好久了，至于那些往日的译稿则根本不值一提。但是如果她们执意要听，他也很高兴为天真无邪的小姑娘们念上一节。他甚至还从记忆中找出希腊原文来高声朗读，他要让这群少女领略一下在熊熊烈火中炼就的强有力的高雅语言以及由这种语言组成的美丽真实的诗歌片断，而靠译文在他看来是难以奏效的。

这一切重新点燃了他对翻译工作的热情。在那些美丽、几乎可以说

① 让·德·图尔纳，出版商。

② 希腊女诗人萨福作品中的人名。

③ 里丁格（1698—1769），德国画家、铜版雕刻家。

是青春焕发的傍晚，譬如在那些作为宁静黑夜的先导的秋天傍晚，他窗口的灯光久久不熄。不过他亦非一直伏案疾书，他常常仰靠在椅背上，闭目沉思，回味着再次重读的诗行，他的感官好像融合在血液中了。他从未像现在这样准确地把握了古希腊文化的真谛。过去有不少的人哀叹古希腊文化的衰落，似乎在哀叹一出他们向往登台共同演出的戏剧的闭幕。想到这些人他不由地微笑起来。此刻他已悟出了古希腊一统天下的动态意义：古希腊世界以新的形式同时容涵了一切人类活动。古希腊一以贯之的文化完全视觉化了。在后人眼里形成了一个整体，又以整体的形式远去，对此他没有一点儿疑惑。的确，古希腊文化把生活中天堂的一半和尘世的一半配在一起，就好像将两个半球拼成一个完整无缺的黄金圆球。但是，天堂和尘世刚刚合为一个球体，被封闭在里面的精神立刻意识到：这完美的实现只不过是一种譬喻：密集的星座由于失重而浮上太空，这些天体金光灿灿的球面上隐隐可见知难而退的悲哀。

他思索着这一切，这个黑夜的孤独者思索着、领悟着，突然窗台上一盘水果映入了他的眼帘。他不禁拿起一只苹果，放在面前的桌子上，接着又沉吟起来：围绕着这苹果的我的生活是怎么样的状况呢？在所有“已成物”周围总有“未成物”在盘旋，蒸腾。

突然他觉得，在他这“未成物”对面浮现出一个身影，一个瘦小但在无限扩展的身影，这就是（根据加林①的说法）众所周知的女诗人。赫剌克勒斯②完成其奇功之后，世界开始崩溃，要求改造，于是，所有来自存在这座仓库的极乐和绝望，被人体验过的极乐和绝望争先恐后地涌向她非凡的心灵，只有在这些来客之中时间的洪流才能继续奔涌。

他一下子理解了这颗坚定不移的心灵，这颗立志献出全部的爱至死不渝的心灵。他并不因为这颗心遭人误解而震惊。这位爱人者完全属于未来，世人只注意她过分的热烈，却没看见在她身上爱的狂放和心的痛苦已经重新组成适度的一体。世人仅仅根据一时的似乎是可信的现象来阐释她的生活铭文，甚至认为她的死和另外一些人的死没有什么不同，上帝鼓励这些人献出自己的爱而不图回报。也许连那些她亲手培养的女弟子

---

① 加林（127—199），希腊医生。

② 赫剌克勒斯，希腊传说中的英雄，曾立下十二件奇功。

中也有人不理解她：她站在自己行为垒起的巅峰，不是在为某个拒不接受她的拥抱的人悲叹，而是在为此生此世没有发现能配得上她的爱的人而哀鸣。

想到这里，这位沉思者站起身来，走到窗前。这宽绰的房间在他看来过于狭窄了，如果可能的话，他要远眺星空。他对自己非常了解，他知道自己此刻坐卧不宁是因为与他为邻的那群少女中有一个使他心旌荡摇。他怀着各种希望（不是为自己，而是为了她），为了这位少女，他在这静静流逝的夜晚理解了爱的权利。他发誓决不向她透露自己对她的爱慕，他觉得自己惟一能做的是独自一人为她而彻夜不眠，是惊叹那位爱人者，那位女诗人的正确的言行：她知道所谓结合只能使孤独感升级，她以性的永恒目的摧毁了性的临时企图。这位女诗人在黑夜的拥抱中从不追求满足，而只是不断地寻找憧憬。两人中一个是爱人者，另一个是被爱者，对这样的伴侣关系她嗤之以鼻。她把软弱的被爱者带到自己床上，用体温将他们冶炼成爱人者，然后让他们离去。这高尚的告别使她的心溶进了自然之中。当那些像千年积雪一样冷漠的女弟子们终于成婚，她便站在命运的头顶为她们唱起新嫁娘之歌，使她们的婚礼更加隆重，对她们身边的新郎赞不绝口，希望她们能像侍奉上帝一样去尽力爱丈夫，尽力经受住他的雄伟。

七十

以前我曾几度自问，为什么阿贝洛娜不将她伟大感情的热量奉献给上帝？我知道，她渴望从自己的爱中涤除一切“及物性”，然而，她那颗真诚的心是否仍然受了欺骗，没有认识到上帝只是一种爱的方向，而不是爱的对象？她是否不知道她用不着担心上帝会回报以爱？她是否不知道这位君临一切的被爱者是态度冷淡的，他克制着欲火，为了使我们这些动作迟缓者能有时间完整地献出爱心？也许，她想避开基督，害怕自己会在半路上被他挡住而成为被爱者？也许这就是她不愿想起尤丽·莱文特洛夫①的缘故吧？

① 尤丽·莱文特洛夫，一位贵族妇女。

我几乎相信了这是阿贝洛娜不愿把热情奉献给上帝的原因，尤其当我想起另一些女性的遭遇时更是如此。那些作为爱人者的女性，天真无邪的梅希蒂尔德[1]，富有魅力的特雷莎·封·阿维拉[2]，创巨痛深的利马的圣罗塞[3]，她们全都在欣慰的上帝身旁倒下了，作为被爱者而顺从地倒下了。啊，对弱者来说是救星的，对这些强者却成了灾难：当她们除了无尽的爱之路外再也没有其他的企求时，却突然在洞开的天国之门外遇见一位造物主，他提供给她们舒适的寓所，使她们变得娇生惯养，他展现出男子的阳刚美，使她们变得眼花缭乱，他举起无坚不摧的心灵透镜，将她们平行向前的心灵之光聚集在一个焦点。终于这些女性，这些天使认为应该为了上帝而保留下来的女性，深陷在干燥的憧憬中烧成灰烬了。

（被爱意味着烧成灰烬，而爱则是一盏永不熄灭的明灯；被爱意味着稍纵即逝，而爱则永世长存。）[4]

尽管阿贝洛娜和她们不同，但在以后的几年里她可能变了，一心一意试图和上帝建立某种不显眼的直接联系。可以想象，她在书信中曾提到阿玛利尔·加里金大公夫人[5]全神贯注的内心观照，然而倘若这些信是寄给近年来与她过从甚密的人的话，那么他会为她的改变而痛苦的。而她自己呢，我猜想，她最惧怕的莫过于一种幽灵般的变化，因为不断地把一切有关的证据弃如敝履，所以往往难以察觉这种变化。

七十一

很难叫我相信，浪子的故事讲的不是一个不愿被爱者的奇闻[6]。童年时，家里每个人都爱他。他渐渐地长大了，他知道大家都爱他，对大家把他当作命根子、心尖儿习以为常，因为他毕竟还是个孩子嘛。

可是他长成一个青年后决心要一改旧习了。他没有吐露自己的想

---

① 梅希蒂尔德，德国神秘主义者。

② 特雷莎·封·阿维拉，西班牙女圣徒。

③ 圣罗塞，南美女圣徒。

④ 这句话写在手稿旁边。——原注

⑤ 阿玛利尔·加里金大公夫人（1748—1806），歌德的女友。

⑥ 《新约·路加福音》第十五章第十一至三十二节里，耶稣说了一个浪子的寓言：父亲见浪子回头，不计前仇，依然非常爱他。

法，然而他如今整天在外面东游西逛，再也不愿像以前那样带着家犬同行。这几条狗也爱他，狗的目光也在观察，还充满了关注、期待和担忧。在这些畜生面前，他不管做什么都会使它们高兴或悲哀。可是他当时需要的是内心深沉的冷漠，有时在拂晓的田野里，这股冷漠会攫住他，这一尘不染的冷漠驱使他拔脚飞跑，跑得忘却了时光，跑得上气不接下气，他觉得这样比悠闲自在地体验晨曦的情趣更有意义。

于是他素昧平生的那些生活奥秘此刻赫然出现在他眼前。他不由自主地离开了小路，向田野纵深处奔去，他伸开双臂，好像要扩大自己的触角一下子拥抱住东南西北各个方向。接着他纵身跳到一片灌木丛后，四周没有人注意他。削一支口笛，朝小动物扔石块，蹲下来逗弄小甲虫：这一切都和命运无关，头顶是覆盖着大自然的天幕在自由自在地飘荡。转眼已是午后，五花八门的奇想接踵而来：他是托尔图加岛①上的美洲海盗，不过也不一定非是美洲海盗不可；他包围了坎佩切②，占领了韦拉克鲁斯③；也许他是一支浩浩荡荡的劲旅，也许是策马驰骋的头领，也许是一艘在大海上游弋的舰船，他想是什么就是什么。双膝刚一跪地，他马上成了德奥达特·封·戈聪④，征服了蛟龙，他热血沸腾，直觉得自己此刻的英雄气概傲睨一切，桀骜不驯。该做的都做了，什么也没有耽搁。尽管幻觉纷至沓来，但还能忙中偷闲，想象一下做飞鸟的滋味，可做哪种鸟好呢？唉，又到回家的时候了。

我的上帝，这儿的一切都应该抛开，都应该忘却。必须忘得精光，不然家里人追问起来难免会泄露内心的隐秘。无论他怎样踟蹰不前，一步三回头，家里的山墙还是很快地矗立在眼前了。顶楼的窗口目不转睛地盯着他，也许那儿有人站着呢。离别了整整一天，那些家犬早就等得不耐烦了，它们连跑带颠穿过灌木丛，团团围住了他，他几乎又成了早晨离家前的老样子了。余下的事就由这幢房子包下来了，只要一进入它散逸出来的浓重气味的怀抱，那么差不多一切都决定了，细枝末节还可能有所改变，但总的说来他就成了家人的宠物了。他来到人世后的这十几年里，他

---

① 托尔图加岛，南美洲岛名。

② 坎佩切，墨西哥地名。

③ 韦拉克鲁斯，墨西哥一州名。

④ 德奥达特·封·戈聪，传说中的屠龙勇士。

们无时无刻不在按照自己的蓝图塑造他的生活。日日夜夜，他这个家人的公有财产在他们爱的感应之下，在他们希望和怀疑的夹缝中，在他们的责备和赞扬面前生活着。

对他这样的人来说，此刻上楼时再轻手轻脚也无济于事。家里的大人都在客厅里，房门一开，他们的视线就会逼射过来。他伫立在黑暗中，一声不吭地等待他们发问。可是，最糟糕的事情发生了。他们抓住他的双手，把他拉到桌边，在场的人全都好奇地凑到灯前。他们真自在，全身都隐没在黑暗里，而随着客厅中央的灯光，一切耻辱都落在他的身上，这耻辱就是：惟独他有一张脸。

是否应该继续留在家里，继续按照他们的规定过这种虚伪的生活，以致最后连五官也蜕化得和他们一模一样？是否应该把自己一分为二，一半划归自己温柔真实的意志，一半属于显然导致他们堕落的愚蠢欺骗？是否应该拒绝做一个可能对善心柔肠的家人不利的少年？

不，不应该，他要离家出走，比如可以乘他们都忙着为他准备生日贺宴之机溜之大吉。他们用些叫人很难猜到的劳什子烹制菜肴，以为这样就能弥补他的一切损失。走，永远不再回来。直到很久以后，他才明白当时自己是在下定决心不再去爱，以便不再让任何人陷入被爱的绝境。又过了几度春秋，他才认识到这种打算和其他的计划一样是不可能实现的，因为他在孤独中还是爱着，不断地爱着，每次都耗蚀了自己天性的全部库存，为别人的自由感到不可名状的忧虑。他慢慢地学会了用自己感情的光芒把被爱的对象照得通体透明，而不是将它吞噬掉。透过被爱者越来越晶莹剔透的形象，他看见一扇大门向他无涯无际的占有欲打开，不由为之心醉，难以自拔了。

他怎么能整夜整夜地因为向往自己也能这样被照得通体透亮而哭泣不止呢，一味让步的被爱者和爱人者之间毕竟有天壤之别。哦，黑夜不能给人安慰，他又逐件收回了他那些奔流不息的爱的馈赠，因而黑夜也因流逝不驻而变得凝重起来。他是多么怀念那些行吟诗人啊，他们无所畏惧惟独害怕别人聆听他们的倾诉。他把所有赚得和积蓄的财富都挥霍一空，为了避开可怕的体验，他粗暴地付账侮辱他们，日复一日地害怕他们会试图接受他的爱，因为他再也不希望遇见爱人者，爱人者已经使他伤透了心。

即使在这样的时候：贫穷每天有增无减地使他惊骇不已；他的头脑成了苦难的宠物，逐渐变得破烂不堪；他浑身上下到处鼓起了脓包，酷似面对灾难的昏暗而睁大的泪眼；他害怕那堆垃圾，他被抛在这里，也许由于他和垃圾是同类吧——即使在这样的时候，只要一想到可能得到回报，他就会感到无以复加的恐惧。迄今为止的所有黑暗比起那种拥抱带来的浓厚悲哀又算得了什么呢？一经这种拥抱就会失落一切。醒来时不是有一种未来无望的感觉吗？不是在毫无目的地浪游四方而没有经历各种危险的权利吗？不是只好千百次地允诺不去死吗？也许正是因为这种不愉快的回忆十分执拗，三番五次地涌上心头，他才在碎屑残渣中觅到一席之地得以苟延残喘吧。不管怎么说，这执拗的回忆总是不断出现，只是在以后当牧童的那几年里他漫长的已逝岁月才逐渐地归于平静。

谁来描写他当时的遭遇？哪位诗人敢大言不惭，自诩能将他那些岁月的漫长与生活的短促协调起来？又有哪一门艺术具有足够宽广的表现力，能呼唤出他裹着大衣的瘦削身影同时又勾勒出他那深沉黑夜的无垠空间？

刚开始放牧时，他觉得自己像一个好不容易才大病痊愈的患者一样平凡无奇。除了存在他一无所爱。羊群低下的爱对他来说无足轻重，这爱像云隙中洒下的天光散落在他的四周，在草地上柔和地闪烁着。沿着这种无辜的爱的饥饿留下的痕迹，他默默无言地徜徉在茫茫人世的牧场上。陌生人在古希腊卫城上俯视着他的举动，也许他早就是莱博①牧人中的一员，发现凝成顽石的时光战胜了这儿高贵的家族。这个家族尽管竭力追求大吉大利的数字“七”和“三”，却无力熄灭自己族徽上不祥的十六道光芒。或许我应该想象他伫立在奥朗日充满乡土气息的凯旋门旁？或许我应该看见他徘徊在阿利斯康普②墓园亡灵安息的阴影里，看见他的视线如何在一座座像复活者之墓一样敞开的坟穴之间追踪蜻蜓？

不管怎样吧，反正我看到的不止是他，我还看到了已开始向上帝表达绵绵之爱的他的生活，我还看到了他这种宁静的永无终点的劳动。他本想永远克制自己，但他的心灵却日益感到非爱不可了。不同的是，这次他

① 莱博，法国南部地名，以古城遗址和嶙峋怪石闻名。

② 阿利斯康普，意为福地乐土，系一条大道，两旁有古墓。

希望有“人”倾听他爱的心声。他那在长期的孤独中变得善于预感和坚定不移的全部身心好像在向他保证,他指的这个“人”现在会使用无坚不摧、光芒四射的爱了。他急切地期待着自己夙愿的实现,向往得到这炉火纯青的爱,然而就在这时,他习惯了辽阔天地的感情告诉他,他和上帝之间相隔迢迢万里。夜幕降临了,他想漫游苍穹,扑向上帝的怀抱。在这新发现接连不断的几个小时里,他觉得自己非常强大,足以潜入大地,然后在心灵的暴风狂潮中将它掀起。他听到了一种伟大的语言,狂热地试图以它来吟诗作赋。他知道这种语言极其深奥,想到此仍有点心悸。起先他不愿相信会发生这样的事情:刚刚用这种语言造成几个毫无意义的短句,漫长的一生就已经过去。他投入了学习,宛如赛跑选手投入了比赛,然而要克服的困难是如此之大,他不得不放慢了速度。没有什么比开始起步时的艰辛更使人感到屈辱了。他找到了点金石,可是却被迫将他的幸福这得来甚易的黄金不断地变成忍耐的铅石。适应了天空的他此刻就像一条蠕虫歪歪扭扭地爬着,没有出路,没有方向。他极其艰难地带着忧伤学习着爱,发现自己迄今为止误以为付出的爱其实都是粗糙的、微不足道的、不可能有所结果的,因为他以前没有着手加工和真正实现它。

在这些年里,他身上发生了巨大的变化。他勤奋努力,试图接近上帝,可在这艰苦的劳动中几乎又把上帝给忘了,他希望随着时光流逝能在上帝那儿得到的一切,成了“宽容一个灵魂的忍耐”。世人注重的偶然命运早就与他无缘,可是现在甚至必然的乐趣和痛苦也丢失了特有的芳香,成了他纯净的滋补品。他的存在中产生了有益的喜悦,一如根须上繁衍出顽强的越冬植物。他竭力使自己胜任内心生活,不想舍弃跳越什么,因为他坚信不疑:在一切事物中都有他的爱,他的爱都在增长。是的,他的内心状况甚至驱使他决定,在从前未能做到的而只是简单地等来的事物中挑选最重要的补上。他首先想到的是童年,越是平静地回顾,就越觉得童年仍被搁置着,关于童年的所有回忆都带有猜想的模糊性。正因为童年已属过去,所以它更应该在未来实现。再一次并且是真正地承担起实现童年的重任,这就是浪子回头的原因。说不准他是否会在家里长住下去,我们只知道他的确回家了。

故事讲到这里,让我们先来回忆一下他家里的房子以前是什么模样吧。这应该是记忆犹新的,因为从离家出走到浪子回头并没有多少年,屈

指可数的几年，这房子里的人都说得出具体的年数。那群家犬已经很老了，但还活得好好的，据说他回家时其中的一条狗狂吠起来。这天，日常活动全被打断了，窗口里露出了一张张脸来，他们有的已入老境，有的长大成人了，可是脸却十分相像。突然，一张衰老的脸刷地变白了，这是认出他的神情。认出他？仅仅是认出吗？不，是宽恕，宽恕什么？宽恕爱，我的上帝，宽恕的是爱。

被家人认出的浪子没有再去细想爱是否依然存在，他很忙，没工夫去细想。可以理解的是，这时发生的一切中只有他的举动成为后人传说的内容：一种家里的人以前从未见过的奇怪举动——他跪倒在他们脚下，苦苦哀求他们放弃对他的爱。他们大惊失色，犹豫了一阵，把他扶了起来。他们以自己的方式解释了他的举措失当：他们宽恕了他。尽管他的态度明确，毋庸置疑，他们还是误解了。这种误解使他感到心里轻松多了。也许他可以长住家中了，因为他一天比一天清楚地认识到，这些人为之自豪的爱，这些人暗中相互激励去表达的爱其实不是对他的爱。目睹他们竭尽全力表达的他们的爱，他忍俊不禁了，显然，这爱并非以他为对象。

他究竟是怎么样的一个人呢？对此他们其实一无所知。现在要爱他又谈何容易，他觉得只有一位能够爱他，而这位此刻还不愿赐爱于他。

魏育青 译

掘　墓　人

桑洛珂地方的老掘墓人去世了。人们天天嚷着说，这位置要重新安插人。可是过了三个礼拜，甚至三个多礼拜，还不见有什么动静。恰巧这段时间里，桑洛珂没有死过一个人，这件事也就不显得那样急迫了，大家就耐心地等着。一直等到一个五月的晚上，来了一个自愿接受这个职务的异乡人。镇长的女儿吉塔，是第一个看见他的人。他从她父亲的屋子里出来后（她没有看见他进去），径直向她走过来，仿佛他就是等着在这幽暗的过道里跟她相见似的。

“你是他的女儿？”他轻声问道，吐出的每个字都带有外地人的口音。

吉塔点了点头，她随着异乡人一起走向一扇嵌得很深的窗户跟前，外边是瑰丽的阳光和黄昏的静寂笼罩着暮色中的街道。就在那里，他们彼此仔细地观察起来。吉塔是这样专心致志地看着这个外来人，以至她后来才想起，当她站在那儿看着他的这几分钟里，肯定他同样也正在注视着她。他长得又高又瘦，穿着外地剪裁的黑色旅行服。他的头发是黄色的，发式就像贵族的那样。他本来就有着贵族的气质，可以当个教员或者医生；可是多么奇怪啊，他却是个掘墓人。她不由自主地想握他的手，而他竟像孩子似的，把两只手同时伸向了她。

“这并不是什么艰难的工作。”他说道。她注视着他的双手，却感觉到在他唇间流露出的微笑，这微笑使她仿佛置身在阳光的照耀下。

之后，他们一起走出了屋子的大门。街上已经昏暗下来。

“很远吗？”异乡人问道，一边顺着房屋看望街道的另一端；那边一片空寂。

“不，不很远；不过，我愿意带你去，因为你不认得路，外乡人。”

“你认识这条路？”他严肃地问道。

“我很熟悉这条路，当我还是个小孩的时候，就认得这条路了，因为

它通到母亲那里去,她很早就离开了我们,葬在那边郊外,我想指给你看那个地方。”

以后他们又不声不响地走着路。在夜的寂静中,他们的脚步声就像是出自一个人似的。忽然,这个穿黑衣服的人说道:“你多大了,吉塔?”

“十六岁。”女孩回答说,一边把自己的身体往上挺了挺,“十六岁,过一天就又长大一点。”

异乡人微笑了。

“那么,”她问道,自己也微笑起来,“你多大呢?”

“大多了,比你大多了,吉塔,有你的两倍那么大,而且过一天又要大许多。”

说着,他们来到了教堂墓地的大门前面。

“那边就是给你住的屋子,挨着太平间。”女孩子说,透过栅栏的空隙,她用手指着教堂墓地的另一头,那儿有一间小屋子,上面爬满了常春藤。

“好啊,好啊,原来是这个地方。”异乡人点点头,他慢慢地从这一头到那一头打量着他的这块新地盘。“从前这里的掘墓人准是个老年人吧?”他问道。

“是啊,一个非常老的老人。他跟他的妻子一起住在这里,他妻子也很老。他死后,她就搬掉了,我不知道她到哪里去了。”

异乡人只是说了声:“原来是这样。”似乎他正在想着别的什么事情。可是突然,他转向吉塔说:“你现在该走了,孩子,已经很晚了,你一个人不害怕吗?”

“不害怕,我总是一个人的。倒是你一个人在这郊外不害怕吗?”

异乡人摇摇头,他握住了女孩的手,轻轻地、小心地握住它:“我也总是一个人的——”他轻声说,就在这时,孩子一下屏住了呼吸,悄悄说道:“听。”于是他们俩听到,停息在墓地的荆棘围篱上的夜莺开始在歌唱,他们的四周充满了愈来愈响的歌声,仿佛这些歌曲为他们倾注了渴望和幸福感。

第二天一早,桑洛珂地方的新掘墓人开始了他的工作。他对自己职务的理解是很少见的。他把整个教堂墓地改了个样,把它弄成了个大花园。那些旧的坟墓失去了令人缅怀的忧伤气息,它们消失在盛开的花朵

和颤动着的蔓须下边。路的另一边，本来一直是空空的，杂草丛生，他在那里砌了许多小花坛，看起来就像另一边那些坟墓的样子，这样，墓地的两侧就保持了对称。那些从城里来到这里的扫墓人，因而不能马上就找到他们亲人的墓址，甚至发生这样的情况：某个老妈妈在路右侧的空花坛旁跪了下来，哭泣着为他的儿子作并非徒然的老人祈祷，尽管实际上他却躺卧在另一侧的浅色白头翁的下边。而桑洛珂地方的人们，看到这个墓地时，也不再由于死亡的重压而感受到痛苦。一旦有谁去世（在这个值得纪念的春季去世的多半是老年人），送葬的路程还是延伸得很长，而且凄凄切切，而在郊外的情景却总是像个小小的、静悄悄的节日一样。仿佛花儿从四面八方聚集到了这个地方，很快就把黑色的墓穴盖满了，以至人们可以认为，大地之所以张开它的黑色的嘴巴就为的是要说：花，成千成百的花！

吉塔眼看着发生的这一切变化；她差不多总是跟异乡人一起呆在郊外。他工作的时候，她站在他旁边，问着问题，他就回答着。对话是在挖土的节奏声中进行的，铲子发出的噪音常常打断他们的谈话。"远着哪，从北方来，"异乡人在回答一个问题，"从一个岛上，"说着他弯下腰，拔掉野草，"从一个海那边，从另外一个海，那个海跟你们这里的海（在深夜，有时候我能听到它的呼吸，尽管它相隔有两天多的路程）可不一样。我们的海是灰色的，而且是残暴的，它使那些居住在它边上的人们不幸而沉默。一到春天，暴风雨就没完没了，在这样的暴风雨下是长不出什么庄稼来的，于是五月份就一无所获地白白过去。而到了冬天，却又有冰封，使所有住在岛上的人都变成了囚徒。"

"许多人住在这岛上吗？"

"不很多。"

"有女人吗？"

"有。"

"孩子呢？"

"有，也有孩子。"

"死人呢？"

"有很多的死人，因为大海带来许许多多的死人，在夜晚，它把他们冲到海滩上。谁发现他们的话，他是不会感到惊讶的，只会像早就知道似

的点点头而已。在我们那里有个老人，他会讲述某一个小岛的故事，这个灰色的海洋给这个小岛送来这么多死人，以至那些活人反而没有了地方。他们像是被死尸包围了一样。这也许只是一个故事，或者讲这个故事的老人搞错了。我可是不相信这个故事的。我深信，生命要比死尸强多了。”

吉塔沉默了片刻。之后她说道：“可是母亲终究是死了。”

异乡人停下了工作，把身体靠在铲把上：“是啊，我也知道有个死了的女人。不过她是愿意死的。”

“对，”吉塔严肃地说道，“我能想象，人是愿意死的。”

“大多数人都是想死的，因而有很少一些愿意活的人也死了；他们被拉走了，不问他们愿意不愿意。我走遍了天涯海角，吉塔，我跟许多人谈过话，掏了他们的心里话。他们中没有一个人是不想死的。当然在讲的时候，有些人却说得相反，他们的恐惧使得他们更要这样说。可是有什么话人们是不说的呢？只是在这些话的后边有他们没有说出来的意愿，这个意愿就像从树上掉下来的果子一样，掉到了死亡的身上。这是无法加以阻拦的。”

终于夏天来临了。每当新的一天到来，只要小鸟刚一苏醒，就会发现吉塔在郊外跟这个来自北方的异乡男人在一起。家里人警告她，责备她，甚至企图用暴力和惩罚来阻拦她，可是这一切都是白费。吉塔就像一份遗产那样隶属于这个异乡人。有一次镇长，这个有着宽厚而带有威吓性嗓门的强壮的人把他叫了去。“你有一个孤独的孩子，镇长先生。”这个异乡人对于所有对他的责难冷静地回答说，说时还微微鞠了鞠躬，“我不能阻止她到我这个离她母亲很近的地方来。我没有送过她东西，也没有对她允诺过什么，而且我从来不曾说过一个字叫她来过。”他说这些话的时候恭恭敬敬，非常镇定。说完后，他就走了；因为没有什么可以再说的了。

现在，花园里的花已经盛开，它们伸展到了四周的围篱外边，他付出的劳动得到了报酬。有时候，碰到下工比较早，人们可以坐在屋前的小板凳上看着，天色怎样悄悄地、庄严地变成夜晚。于是吉塔问问题，异乡人回答。其间，当他们出现较长时间的缄默时，周围的事物就跟他们说着话。“今天我要给你讲一个男人的故事，他的亲爱的妻子是怎样死的。”

有一次在这样的一阵沉默后，异乡人开始说道，他的交叠着的两手颤抖了起来，“那是在秋天，他知道，她会死去。大夫是这样讲的，不过他们也许会弄错。但是她自己，他的妻子早在他们之前就说过了。而她却不会弄错。”

“她愿意死吗？”吉塔问道，因为异乡人停顿了一下。

“她愿意的，吉塔。除了生命外她还想要一些别的什么东西。她周围总是有太多的人，而她愿意孤独。是啊，她愿意一个人。在她还是个少女的时候，她可不像你那样孤单。当她结婚后，她才知道，她是孤独的，可是她愿意孤独，不过却又不想知道这点。”

“是不是她的丈夫不好？”

“他很好，吉塔。因为他爱她，而她也爱他。不过，吉塔，他们彼此却不能相通。人们是这样可怕地彼此隔得远远的。而那些互相爱着的人却又常常是离得最远最远。他们把自己所有的一切都给他们相爱的人，但是对方却拿不到它们，在他们之间的某个地方有了障碍，而且积成了堆，最后使他们再不能互相看见，再不能彼此接近。不过，我原来想要给你讲的是关于那个死了的女人的事。她终于去世了。那是在一个清晨，她的丈夫没有睡觉，坐在她身旁，看着她是怎样死去的。她突然挺直了身体，把头抬了起来，她的生命仿佛整个体现在她的脸上，在那儿汇集了起来，她的表情就像成百朵鲜花。可是死亡来了，它一下把生命夺了去，就像从松软的黏土里把它拔出来一样，它把她的脸庞拉开，使它变成又长又尖。她的眼睛一直是睁开的，把它们合上，它们就像已经死了的动物贝壳那样，又睁了开来。她的丈夫不能忍受这一双看不见，却又睁开着的眼睛，他从花园里拿来了两个晚开的坚硬的玫瑰花蕾，用它们的重量压在眼皮上。现在眼睛果然合拢了。于是他坐在那里，长时间地眼睁睁地看着死人的脸。他看的时间愈长，就愈清楚地意识到：还有轻微的生命的波浪在拍击着她的容貌的边缘，然后又慢慢地退了下去。他模模糊糊地想起：在一个非常美好的时刻里他曾经在她的脸上见到过这个生命。她知道，这就是他最神圣的生命，而他没有能成为这个生命的知己。而死亡并没有从她那里得到这个生命。死亡为那些出现在她面容上的变化所欺骗；死亡只拿走了生命，随同她的柔和的侧面轮廓。但另外的这一个生命还在她身上；就在刚才的瞬息间这个生命还飘浮在她的宁静的唇间，现在它又

退却了，静悄悄地流向体内，聚集在她的已经破裂的心上的某个地方。

“这个男人，他曾经热爱这个女人，毫无希望地爱过她，正像她对他一样。他感受到了一种不可名状的渴望，企图去占有这个逃脱了死亡的生命。难道他不是惟一可以去获得这个生命的人吗？难道他不是她的花朵、书籍和那些还在继续散发她的身体的郁香的柔软衣服的惟一继承人吗？但是他不知道，怎样才能把正在如此无情地从她脸颊上消逝的热气保留住，怎样才能抓住它，他用什么办法才能把它汲取来呢？他寻找死者的手，手是空的，张开着，就像去核果子的皮那样放在被窝上面，整个手足冰冷冰冷的，无声无息的，它全然给人以那样一种感觉，就仿佛一样东西在露水中过了一夜，然后在清晨的风吹之下很快变冷而且干涸一样。就在这时，死者的脸突然抽动了一下，他紧张地注视着。一切都很安静，可是一下子，压在左眼上边的玫瑰花蕾颤动了起来。他看见，右眼上的玫瑰也在变大而且愈来愈大。脸容已经是死人的样子，可是玫瑰花却开放得像眼睛那样，正在注视着那另外的一个生命。当天黑下来，这个静寂白昼的夜晚来临的时候，他用颤抖的手拿着这两朵开大了的、红色的玫瑰走到窗前。他托着的这两朵重得摇晃着的玫瑰花体现了她的生命，她的溢出来的丰富的生命，这个生命即便他也从来没有得到过。”——说到这里，异乡人用手托着脑袋，坐在那里沉默着。当他又有所动静的时候，吉塔问道：

“后来呢？”

“后来他就走了，离开了那里，此外他还能干什么呢？可是他不相信死，他只相信：人是不能互相接近的，活着的人做不到，死人也不行。人类的不幸就是这个，而不是他们的死亡。”

“是啊，这个我也是知道的，跟你说吧，人是没有办法的，”吉塔忧伤地说，“我曾经有过一只小白兔，它乖极了，而且没有我就不行。可是后来它病了，脖子肿了起来，它痛得就像个人一样。它瞧着我，用它的小眼睛向我求援，抱着希望而且相信我会帮助它。到最后它终于不再瞧着我，死在我的怀抱里了，孤单得就像离我有几百里远似的。”

“人不应该让动物依赖自己，吉塔，这是真的。人答应了什么却又不能实行，应当对这点负责。在这样的交往中，我们总是不断地失信。而在人中间也是这样的情况，只是双方都有责任，一方对另一方。这就叫做相

爱：也就是彼此负责，没有什么更多的了，吉塔，没有更多的了。”

“我知道，”吉塔说，“可是这就够多的了。”

后来他们手拉着手在教堂墓地的周围一起漫步，没有想到过，除了像目前这样外，还会有什么别的情况发生。

然而事情果然起了变化。八月份来临了，就在这八月的一天，城里的街道热得滚烫，昏昏沉沉，发闷，没有一点风。异乡人在教堂墓地的门前等着吉塔，他显得苍白而严肃。

“我做了个噩梦，吉塔，”他一见她就说，“回家去，在我让你知道，你可以来之前，不要再到这儿来。我也许会有许多活要干。多保重。”

她扑向他胸前哭了起来。他就让她尽情地哭个够，当她离开的时候，他长时间地目送着她。他没有弄错，繁重的工作开始了。每天有两三个送葬的行列从城里出来，许多市民跟在后边；那是香烟缭绕、歌声四起的阔绰的、像节日般的葬仪。可是，至今还没有一个人讲过，而异乡人却清楚：城里出现了鼠疫。白天变得愈来愈热，在灼人的室外简直热得要命。到了晚上，也不见凉快下来。惊惶和恐惧妨碍了从事手工业的双手，笼罩了彼此相爱着的人们的心灵，使它们麻痹瘫痪。屋子里呈现出一片寂静，就像逢到最大的节日或是深夜里的情景。而在教堂里却充满了惊恐的脸容。突然开始响起了钟声，所有的钟一下都爆发出声响，就仿佛发了狂的野兽在钟绳上跳跃一般，死死咬住不放，这些钟响得这般气急败坏。

在这些可怕的日子里，掘墓人是惟一还在工作的人。他的胳膊由于日益增加的职务需要而变得粗壮了，甚至他还感觉到了某种喜悦，这是由于血液流动加快而引起的。

但是一天清晨，在他刚睡了一小会儿醒来的时候，吉塔站在他的面前。“你病了吗？”

“没有，没有。”他慢慢地才懂得她急速而慌乱地讲了些什么。

她告诉他，桑洛珂地方上的人正在来他这里的路上。他们要杀死他，因为“是你，他们说，惹来了鼠疫。你把教堂墓地那一边的空地变成了小丘，他们说，这是些墓穴，你用这些墓穴招来了尸体。逃吧，快逃吧！”吉塔请求他，她猛地跪了下来，就仿佛从塔的高端掉下来似的。已经可以看到在路上的黑压压的人群，人数愈来愈多，也愈来愈近。前面扬起了灰尘，从人群发出的一片嗡嗡声中已经可以依稀听到个别的字句和威胁声。

吉塔跳了起来，马上又跪了下去，她想拉他一起逃走。

可是他却像石头似的一动不动，站在那里而且命令她到他的屋里去等着。她服从了。她蹲在屋子的门后边。她的心在脖子里跳，在手里跳，浑身上下都在跳。

飞来了一块石头，接着又是一块，可以听到它们掉在篱笆上的声音。吉塔再也忍受不了了，她急速地拉开门，跑了出去，正好迎着飞来的第三块石头，一下击破了她的额头。她倒下来的时候，异乡人接住了她，把她带回到他的黑洞洞的小屋里。人群狂喊着，已经快到低矮的围篱了，这道篱笆是阻挡不住他们的。可是，就在这瞬间却发生了意料不到的、可怕的事情。秃头小抄写员特沃菲洛突然一下子倒在他旁边的铁匠身上，这个铁匠是住在三一圣堂巷的。小抄写员步态踉跄，他的眼睛用一种怪异的样子滴溜乱转。就在这同时，第三排里的一个男孩也开始摇晃起来，在他的后边，一个孕妇突然狂呼乱叫，喊啊，喊啊，大家都很熟悉这种叫喊声，于是害怕得发了疯的人们争先恐后地跑散了。身材魁梧的铁匠发着抖，他那只悬挂着抄写员的胳臂不断地颤动着，看来他想把他从身上扔开，于是不停地抖动，抖动。

屋子里的吉塔，躺在床上，她又一次苏醒了过来，倾听着。

“他们走掉了。”异乡人说，他俯身向她。

她不再看得见他，只是轻轻地抚摸着他垂下的脸，以便再一次知道，他是什么样子。对她来说，她和这个异乡人，他们仿佛已经多少年来一直共同生活在一起。

忽然，她说道：“时间是无关紧要的，对吗？”

“是的，”他回答说，“吉塔，时间是无关紧要的。”他明白，她说的是什么意思。她就这样死了。

他给她在路的尽头掘了一个墓穴，那儿是洁白闪亮的砂砾。月亮上来时，就好像他挖的是银子。他把她放进铺了花的坑里，然后再在上面撒满了鲜花。“亲爱的人。”他说道，有片刻之久他静静地站在那里。但好像害怕静默和追思似的，马上又干起活来。还有七口棺材没有埋葬，那是昨天一天之内送来的。当时跟在后边的没有几个人，虽然在一口特别宽的橡木棺材里躺的是镇长吉昂-巴底斯塔·维钮拉。

一切都变了。官职也不起作用了。过去一个死人就跟来许多活人，

现在总是只来一个活人，而且在他的手推车里装着三四口棺材。红头发彼泼把这当成了他的买卖。异乡人测量着还有多少地皮。大约只够十五个墓穴了。他的工作就这样开始了，最初，他的铲子声是夜空中发出的惟一声响。后来人们就又听到了来自城里的死亡的呼声。因为现在谁都抑制不住了，这已经不是什么秘密。要是有谁染上了鼠疫或者仅仅只是出于害怕，他就喊啊，喊啊，一直喊到死掉。就连母亲也怕自己的孩子，谁也认不得谁，就像在一片可怕的黑暗之中。有几个绝望了的人大举酒宴，他们把那些喝醉了酒走路有点踉跄的姑娘从窗子里掷了出去，因为怕她们也许已经染上了瘟病。

只有这个异乡人安安静静地在郊外挖着墓坑。他有这样的心情：只要他是这围篱四角里的主人，只要他能把这里弄得秩序井然，至少在外观上，至少用这些花及花坛要给这愚妄的偶然事件赋予一种意义，使它和周围的这块土地和解，协调起来，那么他的对手就是不正确的。于是，这一天总会来到，那时候，他这个对手就会感到疲倦而投降。现在他已经挖好了两个墓坑。可是那边传来了笑声，说话声，还有一辆车子发出的响声。车上装满了尸体。红头发彼泼找到了帮他忙的人。他们盲目地、急切地从尸首堆里拽出一具样子好像在抵抗的尸体，把它从围篱上边扔向教堂墓地。一忽又掷一个。可是异乡人还是平静地干着活。直到后来向他的脚跟前扔来一个女孩的身体，赤裸裸、血淋淋，头发抓得乱七八糟。这时，掘墓人才向黑洞洞的外边发出了恫吓。他想再干他的活。可是喝醉了酒的年轻人是不听指挥的。红头发彼泼不断地出现，露出他的低前额，往围篱里边扔进一具一具的尸体。于是它们在这个安静地干着活的人的周围堆积了起来。尸体，尸体，到处是尸体。铲子愈来愈沉重。仿佛死人的手自己在进行抵抗。异乡人把活停了下来。他的前额上冒出了汗珠。他的内心进行着斗争。后来他走近围篱。当彼泼红红圆圆的脑袋又露出来的时候，他往后一仰，一下把铲子打了出去，他感觉到它击中了什么。当他把它抽回来再看时，铲子上是黑乎乎、湿漉漉的。他使劲把铲子抛了出去，垂下了脑袋。他慢慢、慢慢地走出了他的花园，走向黑暗：一个被战胜者。一个过早出现的失败者，太过早了。

孙凤城　译

散 文、书 信

冯至 等译

论“山 水”

关于古希腊的绘画，我们知道得很少；但这并不会是过于大胆的揣度，它看人正如后来的画家所看的山水一样。在一种伟大的绘画艺术不朽的纪念品陶器画上，周围的景物只不过注出名称（房屋或街道），几乎是缩写，只用字头表明；但裸体的人却是一切，他们像是担有满枝果实的树木，像是盛开的花丛，像是群鸟鸣啭的春天。那时人对待身体，像是耕种一块田地，为它劳作像是为了收获，有它正如据有一片良好的地基，它是直观的、美的，是一幅画图，其中一切的意义，神与兽、生命的感官都按着韵律的顺序运行着。那时，人虽已赓续了千万年，但自己还觉得太新鲜，过于自美，不能超越自身而置自身于不顾。山水不过是：他们走过的那条路，他们跑过的那条道，希腊人的岁月曾在那里消磨过的所有的剧场和舞场；军旅聚集的山谷，冒险离去、年老充满惊奇的回忆而归来的海港；佳节继之以灯烛辉煌、管弦齐奏的良宵，朝神的队伍和神坛畔的游行——这都是“山水”，人在里边生活。但是，那座山若没有人体形的群神居住，那座山岬，若没有矗立起远远入望的石像，以及那山坡牧童从来没有到过，这都是生疏的，——它们不值得一谈。一切都是舞台，在人没有登台用他身体上快乐或悲哀的动作充实这场面的时候，它是空虚的。一切在等待人，人来到什么地方，一切就都退后，把空地让给他。

基督教的艺术失去了这种同身体的关系，并没有因而真实地接近山水；人和物在基督教的艺术中像是字母一般，它们组成有一个句首花体字母的漫长而描绘工妍的文句。人是衣裳，只在地狱里有身体；“山水”也不应该属于尘世。几乎总是这样，它在什么地方可爱，就必须意味着天堂；它什么地方使人恐怖，荒凉冷酷，就算作永远被遗弃的人们放逐的地方。人已经看见它；因为人变得狭窄而透明了，但是以他们的方式仍然这样感受“山水”，把它当作一段短短的暂驻，当作一带蒙着绿草的坟墓，下

边连系着地狱，上边展开宏伟的天堂作为万物所愿望的、深邃的、本来的真实。现在因为忽然有了三个地方、三个住所要经常谈到：天堂、尘世、地狱，——于是地域的判定就成为迫切必要的了，并且人们必须观看它们，描绘它们：在意大利的早期的画师中间产生了这种描画，超越他们本来的目的，达到完美的境界；我们只想一想皮萨城圣陵①中的壁画，就会感觉到那时对于“山水”的理解，已经含有一些独立性了。诚然，人还是想指明一个地方，没有更多的用意，但他用这样的诚意与忠心去做，用这样引人入胜的谈锋，甚至像爱者似的叙说那些与尘世、与这本来被人所怀疑而拒绝的尘世相关联的万物——我们现在看来，那种绘画宛如一首对于万物的赞美诗，圣者们也都齐和唱。并且人所看的万物都很新鲜，甚至在观看之际，就联系着一种不断的惊奇和收获丰富的欢悦。那是自然而然的，人用地赞美天，当他全心渴望要认识天的时候，他就熟识了地。因为最深的虔心像是一种雨：它从地上升发，又总是落在地上，而是田地的福祉。

人这样无意地感到了温暖、幸福和那从牧野、溪涧、花坡，以及从果实满枝、并排着的树木中放射出来的光彩，他如果画那些圣母像，他就用这些宝物像是给她们披上一件氅衣，像是给她们戴上一顶冠冕，把“山水”像旗帜似的展开来赞美她们；因为他对于她们还不会备办更为陶醉的庆祝，还不认识能与此相比的忠心：把一切刚刚得到的美都贡献给她们，并且使之与她们溶化。这时再也不想是什么地方，也不想天堂，起始歌咏山水有如圣母的赞诗，它在明亮而清晰的色彩里鸣响。

但同时有一个大的发展：人画山水时，并不意味着是“山水”，却是他自己；山水成为人的情感的寄托，人的欢悦、素朴与虔诚的比喻。它成为艺术了。雷渥那德②就这样接受它。他画中的山水都是他最深的体验和智慧的表现，是神秘的自然律含思自鉴的蓝色的明镜，是有如“未来”那样伟大而不可思议的远方。雷渥那德最初画人物就像是画他的体验、画他寂寞地参透了的命运，所以这并非偶然，他觉得山水对于那几乎不能言

---

① 皮萨（Pisa），通译“比萨”，意大利城市；圣陵（Campo Santo），建于一二七八年至一二八三年。

② 雷渥那德·达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519），又译莱奥纳多·达·芬奇，意大利文艺复兴时期的画家、雕刻家兼建筑家。《蒙娜丽萨》（*Mona Lisa*）是他的名作，又译《蒙娜丽莎》。

传的经验、深幽与悲哀,也是一种表现方法。无限广泛地去运用一切艺术,这种特权就付与这位许多后来者的先驱了;像是用多种的语言,他在各样的艺术中述说他的生命和他生命的进步与辽远。

还没有人画过一幅“山水”像是《蒙娜丽萨》深远的背景那样完全是山水,而又如此是个人的声音与自白。仿佛一切的人性都蕴蓄在她永远宁静的像中,可是其他一切呈现在人的面前或是超越人的范围以外的事物,都融合在山、树、桥、天、水的神秘的联系里。这样的“山水”不是一种印象的画,不是一个人对于那些静物的看法,它是完成中的自然,变化中的世界,对于人是这样生疏,有如没有足迹的树林在一座未发现的岛上。并且把山水看作是一种远方的和生疏的,一种隔离的和无情的,看它完全在自身内演化,这是必要的,如果它应该是任何一种独立艺术的材料与动因;因为若要使它对于我们的命运能成为一种迎刃而解的比喻,它必须是疏远的,跟我们完全是另一回事。在它崇高的漠然中它必须几乎有敌对的意味,才能用山水中的事物给我们的生存以一种新的解释。

雷渥那德·达·芬奇早已预感着从事山水艺术的制作,就在这种意义里进行着。它慢慢地从寂寞者的手中制作出来,经过几个世纪。那不得不走的路很长远,因为这并不容易,远远地疏离这个世界,以便不再用本地人偏执的眼光去看它,本地人总爱把他所看到的一切运用在他自己或是他的需要上边。我们知道,人对于周围的事物看得是多么不清楚,常常必得从远方来一个人告诉我们周围的真面目。所以人也必须把万物从自己的身边推开,以便后来善于取用较为正确而平静的方式,以稀少的亲切和敬畏的隔离来同它们接近。因为人对于自然,在不理解的时候,才开始理解它;当人觉得,它是另外的、漠不相关的,也无意容纳我们的时候,人才从自然中走出,寂寞地,从一个寂寞的世界。

若要成为山水艺术家,就必须这样;人不应再物质地去感觉它为我们而含有的意义,却是要对象地看它是一个伟大的现存的真实。

在那我们把人画得伟大的时代,我们曾经这样感受他;但是人却变得飘摇不定,他的像也在变化中不可捉摸了。自然是较为恒久而伟大,其中的一切运动更为宽广,一切静息也更为单纯而寂寞。那是人心中的一个渴望,用它崇高的材料来说自己,像是说一些同样的实体,于是毫无事迹发生的山水画就成立了。人们画出空旷的海、雨日的白屋、无人行走的道

路、非常寂寞的流水。激情越来越消失；人们越懂得这种语言，就以更简洁的方法来运用它。人沉潜在万物的伟大的静息中，他感到，它们的存在是怎样在规律中消隐，没有期待，没有急躁。并且在它们中间有动物静默地行走，同它们一样担负着日夜的轮替，都合乎规律。后来有人走入这个环境，作为牧童、作为农夫，或单纯作为一个形体从画的深处显现：那时一切矜夸都离开了他，而我们观看他，他要成为“物”。

在这“山水艺术”生长为一种缓慢的“世界的山水化”的过程中，有一个辽远的人的发展。这不知不觉从观看与工作中发生的绘画内容告诉我们，在我们时代的中间一个“未来”已经开始了：人不再是在他的同类中保持平衡的伙伴，也不再是那样的人，为了他而有晨昏和远近。他有如一个物置于万物之中，无限地单独，一切物与人的结合都退至共同的深处，那里浸润着一切生长者的根。

冯至　译

沃尔普斯维德

开　篇　词

本书请勿修改。这里所讨论的五位画家，都是成长中的画家。在考察他们每一个人时，我遵循的是雅可布森①的话："你不应该公正地对待他；因为即使我们当中的优秀人物，也不知道用这种公正态度会达到什么结果；不，但是你想想看，当你深深地爱着他的时候，他在这一时刻会有什么样的感觉……"

导　　言

风景画史至今尚未写出来，可它是人们多年来翘首盼望的那种书。倘若有人写这样一本书，他将面临一个巨大而鲜见的任务，这个任务会因其新颖和深刻而令人感到迷惘。谁若是承担撰写一部肖像史或圣像史的任务，他将经历一条漫长的道路；他须掌握全面的知识，如同一部精良的工具书；他须具有准确而无误的观察力和上好的鉴别力；他须具备观察颜色和表达颜色的能力；他须具有诗人的语言和演说家的沉着镇定，才能面对丰富的素材而不至于手足无措，他的表达方式必须像天平一样以其清晰的摆幅记录最细微的差别。他不应只是历史学家，而且还应该是熟悉生活的心理学家，是一个智者，他能用文字再现蒙娜丽莎的微笑，再现提香②的卡尔

① 里尔克引的这句话，出自雅可布森小说《尼尔斯·林奈》，见尼尔斯与芬尼莫尔关于埃里克的谈话。

② 提香（Tizian，原名 Tizìano Vecellio，1477—1576），是意大利文艺复兴时期威尼斯画派主要代表人物，他在运用色彩和表现人物心理方面，对后世画家产生了很大影响。《扬·希克斯》是伦勃朗的肖像画。

五世那衰老的表情和阿姆斯特丹画廊里扬·希克斯的迷惘失望的眼神。但是,他毕竟还是要跟人打交道,当他认清他们的面目之后,他要讲述人,歌颂人。他的周围是最精明的人的面孔,世界上最美丽、最严肃、最令人难以忘怀的眼睛,都在注视着他,周围有著名的嘴唇向着他微笑,过着特有的独立生活的人用手紧紧抓住他,他必须时刻不停地在人身上观察重要事情、本质事情,这种本质既能一致而悄然地表现在事物和动物身上,又能表现在它们那沉默的或者无意识的生活目标和结局中。但是,谁若是撰写风景画史,他首先会面对陌生的事物、不熟悉的事物、不可思议的事物而感到无可奈何。我们习惯于考虑人物形象,而风景是没有人物形象的,我们习惯于从运动中推断意志行为,风景却没有意志,尽管它也运动。水是流淌的,可在水里事物的画面是不稳定的,是颤动的。风在老树林里沙沙作响,幼林在风里生长,长入一个我们将经历不到的未来里。我们习惯于在人身上根据他们的手推断许多事情,从他们的面孔上推断一切,这副面孔像一张表盘,在这上面可以看到时间,而时间是荷载和衡量他们的灵魂的。但是,风景既无手,又无面孔,或者呢,它的整体就是一副面孔,通过它的面积的大小和无限性,令人感到可怕和压抑,例如日本画家葛饰北斋①著名画面上的那种"显灵"。

因为我们只是承认风景对于我们来说是一种陌生的事物,所以人们面对茂盛的树木,面对湍流的溪水,是非常孤独的。即使面对一个死人,人们也远远不会像面对树木那样束手无策。尽管死亡充满神秘感,而更神秘的是一种生命,它既不是我们的生命,又与我们无关,仿佛不顾我们而径自庆祝自己的节日,我们则怀着某种尴尬的心情注视着它的节日,像操着别种语言的不速之客一样。

自然喽,有人会追溯我们与自然的关系,说我们是从自然界产生的,是一个伟大进化谱系的最终果实。但是这样做的人也无法否认,这个谱系,如果我们从自身出发,一个分枝接一个分枝,一个枝杈接一个枝杈地追溯它,很快便会迷失在黑暗之中;在这种黑暗中居住着已经消逝的巨大动物,居住着互相敌视和仇恨的庞然大物,而我们越是往后追溯,便越会

① 葛饰北斋(1760—1849),日本画家、木刻家,他描绘生活瞬间的方法影响了欧洲印象派画家。《显灵》一画,里尔克是从德国艺术史家里夏德·穆特尔的《十九世纪绘画史》里看到的。

接近最陌生和最残忍的生物，于是，我们不得不承认，我们在背景里所发现的自然，是一切事物中最残忍、最陌生的事物。在这一点上，人类数千年来与自然交往的状况，仅仅发生了很少的变化，因为这种交往是非常片面的。事实一再表明，自然不知道我们在开垦它，在小心翼翼地利用它们一部分力量。我们在某些部分提高了它的肥沃程度，而在另外一些部分又用我们城市的碎石路面扼杀了它那准备破土而出的美妙春天。我们把河流引进我们的工厂，但是河流并不了解它们所驱动的那些机器。我们玩弄那些用我们的名称无法表达的神秘力量，像孩子玩火一样，有时我们会觉得，似乎所有能量迄今并未得到利用，而是存储在事物当中，直至我们到来，才把它运用到我们的日常生活和生活需要中来。但是，在几千年的岁月里，这些力量一而再、再而三地摆脱它们的名称，奋起反抗，像被压迫阶层反抗它们那渺小的主人那样，当然不是反抗它们一次了事，它们干脆举行起义，文明从地球的肩膀上坠落下来，地球又成了伟大的、辽阔的、孤独的，还有它的大海、树木和星辰。

我们改变地球的表面，经营它的森林和草场，从它的表层挖掘煤炭，开采金属，我们采撷树木的果实，似乎它们命中注定是为我们所用的，此外，如果我们想到，在某一段时间里，自然的行动超越我们，超越我们的希望，超越我们的生活，它的一切表情都充满了那种崇高的尊严和冷漠，这都意味着什么呢？它根本不了解我们。不管人类能够完成什么，都没有一个人能够让自然分担他的痛苦，让自然共享他的欢乐。有时它以其洪亮的、怒吼的音乐陪伴着历史的伟大而永恒的时刻，或者屏住呼吸静静地停在那里，似乎在悄悄地做出某种决定，或者用随风飘动的花瓣、翩翩起舞的蝴蝶和跳跳蹦蹦的风儿，营造一个充满欢乐与和善的瞬间，但这只是为了在接下来的瞬间，调过身去背弃先前似乎尚与之共患难的一切。

那些与人们生活在一起，仅仅把自然视为与己有关的普通人，他们很难觉察这种令人迷惑不解、阴森可怕的状况。他们看到的是他们及其同类数千年来所创造的事物的表面，他们愿意相信整个地球是同情他们的，因为人们能够耕耘土地，使森林透光，让河流便于行船。他们的眼睛几乎仅仅盯着人，顺便看着自然，把它视为一种理所当然的和现存的事物，它们是尽量被人利用的事物。儿童看待自然则不同，特别是那些与成年人一块儿长大的孤独的儿童，他们以一种志趣相投的态度亲近自然，生活在

自然之中，像小动物一样，全身心地沉湎于森林和天空所发生的事件当中，与它们同处于一种纯洁的、表面的协调之中。但是，正因为如此，对于男孩和女孩来说，后来便出现了那种孤独的、被许多深深的伤感所震动的时刻，这时他们恰好在身体成熟的日子里，感到不可名状的孤寂，他们感到自然界的事物和事件不再与他们发生关系，而人们尚未与他们发生关系。春天来临了，虽然他们是伤心的，玫瑰绽开了花朵，夜里到处都是夜鹰，虽然他们想死去，而当他们终于重又露出笑容时，秋天的时光又来临了，十一月那沉重的、仿佛不停顿地坠落的时光，这以后而来的便是一个漫长的、没有阳光的冬天。而另一方面，他们看见的是同样陌生的、冷漠的人们，他们有自己的事业、自己的忧愁、自己的成就和欢乐，他们却不懂得这些。最终，一部分没有过高奢望的人，走到人群当中去，承担他们的劳动和他们的命运，去利用、去帮助，并想方设法去扩充这种生活；另一些人则不想放弃失落的自然，而是追随它，设法有意识地和全力以赴地再度接近它，像童年时代那样，虽然并不十分了解它。大家明白，这些后者是艺术家，即诗人或者画家，作曲家或者建筑师，从根本上来说，他们是些孤独的人。这些人，当他们转向自然的时候，与过时的事物相比，他们更喜欢永恒的事物，与暂时有根据的事物相比，他们更喜欢具有最深刻的规律性的东西；这些人，由于他们无法说服自然来关心他们，所以他们认为自己的任务便是把握自然，使自己千方百计深入到自然的伟大联系中去。与这些个别的孤独的人一起，整个人类接近了自然。这不是艺术的最后的，但或许是最独特的价值，这种艺术是一种媒介，在这种媒介里，人与风景、形象与世界走到一起来了。事实上，他们是并肩生活在一起的，却几乎互不了解，而在绘画里，他们似乎像在高尚的预言性真理当中一样联结在一起，互相依存，互相补充，成为构成艺术品本质的那种完美统一体。

从这个角度来看，似乎一切艺术的主题和目的都存在于个体与总体的平衡之中，似乎崇高的因素，即艺术方面的重要因素，是使天平的两个秤盘保持均衡的因素。实际上，在不同的艺术作品中证明这种关系，指出一部交响乐是如何把暴风雨的声音与我们的血液流动的声音融合在一起的，如何使建筑物一半像我们，一半像森林，这是一件十分诱人的事情。画一幅肖像画，难道不是像观察一处风景一样观察一个人吗？世界上有没有人物的风景吗？尽管这幅风景画里，既没有讲述的人物，也没有看见

这处风景的人物。在这里出现了一些奇妙的关系。有时候它们被并排置于丰富的、生动的对比中;有时候人似乎脱离了风景;在另外一些时候,又似乎是风景脱离了人;还有的时候,他们又平等相待,和睦相处。自然在某些瞬间是互相接近的,当它甚至赋予城市一种风景的假象时,而人类借勃克林①笔下的半人半马,海上女妖和海里的白发老人接近了自然。但是,事情总是取决于这种状况,尤其是在最善于表现灵魂的文学当中,当文学描写风景,并对它表示失望时,为了表达作者最深的感受,人总是站在那个无边无际的、空荡荡的空间里,戈雅②最喜欢把人置于这样的空间里。

艺术在描绘风景之前,就认识了人。人处于风景前面并掩盖了它。圣母站在前面,这位可爱的、温柔的意大利女人和嬉戏的孩子,在她身后的远方是一抹天空和一片土地,其色调如同《圣母颂》开头的歌词。这个风景展现在阿姆布里亚和多斯卡那景色的背景上,颇似一曲用一只手弹奏出来的轻柔的伴奏,不是受了现实的启发,而是模仿了树木、道路和云彩,它保留了一种甜蜜的回忆。人是主要的事物,这是艺术的真正主题,人们用那自然的片断把他装扮起来,犹如用珍贵的宝石打扮漂亮女人,那时人们尚不能把自然作为一个整体来观察。

另外有一些人,他们忽视了自己的同类,而去观察风景,这伟大的、冷漠的、巨大的自然。像雅可布·瑞斯代尔③这样的人,是孤独的人,他们像儿童一样生活在成年人当中,被人遗忘,死于贫困。人失掉了他的重要性,他在那些比他高大和耐久的、巨大而简单的、无情的事物面前,显得不重要。人们不应该因此而放弃对他的描绘,相反,人们通过认真仔细地对自然的研究,学会了更好、更公正地观察他。他变得更渺小,不再是世界的中心;他变得更伟大,因为人们用同样的眼光观察他,像观察自然一样,他不再被视为一棵树,但是他有了许多意义,因为树木有了许多意义。

伦勃朗④的秘密和高明之处,难道不正是因为他既观察和描绘人,又

---

① 勃克林(Arnold Böcklin,1827—1901),瑞士象征主义画家,其作品充满神秘、幻想的气息。

② 戈雅(Francisco de Goya,1746—1828),西班牙现实主义画家。

③ 雅可布·瑞斯代尔(Jacob Ruysthal,1600—1670),荷兰风景画奠基人之一,代表作有《河上风光》。

④ 伦勃朗(Rembrandt Harmense van Rijin,1606—1669),荷兰画家,早期绘画表现了他对自然的精确观察,中期则解决了空间与黑白对比问题,晚期更强调描绘人物的内心世界。

观察和描绘风景吗？他利用光亮和朦胧的阴影这些手段，表现早晨的本质或者傍晚的神秘，并借此广泛而有力地表达他所描绘的那些人物的生活。在他那些以《圣经》为题材的绘画上，尤其令人惊讶的是，在既运用人，又运用树木和灌木丛的地方，他却断然拒绝运用树木。试想想百枚金币那幅画，那些乞丐和衰弱的人们，难道不像许多匍匐在墙上的枝杈丛生的低矮灌木吗？基督难道不像耸立在废墟边缘上的一株孤零零的大树吗？我们并未见过伦勃朗的许多风景画，可他的确是风景画家，也许是历史上最伟大的风景画家，并且是最伟大的画家之一。他擅长肖像画，因为他会深入地观察面孔，像深入观察无边无际的土地和高高的有云彩的、运动着的天空那样。在勃克林画的少数肖像画中（我首先想到的是那些自画像）就有一种关于对象的类似对风景的理解；如果说他对肖像画不太感兴趣，甚至完全不喜欢，正是由于他以那种观察风景的方式只能看到少数的人。他讲究自然的无限丰富性，因此人对于他来说是一种局限，一种束缚，一种个别情况，他能干扰并破坏他在生活中体验到的广阔感受。在必要的地方，他会安置一个人物形象。那些似乎是由树木产生的生命力，充斥在他的画面上，而他所描绘的大海，充满无比欢快的生命。所有的因素似乎都是有生机的，而人无法进入的世界，却挤满着自然的许多儿女。几乎没有一个人像勃克林那样理解自然，他看到的只是把自然与人分离开来的鸿沟，他在描绘自然时，像描绘一个秘密那样，像莱奥纳多描绘女人那样，是独立的、无动于衷的，带着一种微笑，一旦我们想把它同我们联系起来，我们却又不易觉察它。

在安塞尔姆·费尔巴赫①和普维·德·夏万②（仅列举这两位大师）的风景画里，也出现过仅仅是静止的无时代性的人物形象，他们出现在画面的深处，仿佛生活在镜子的对面。这种对于人物的畏惧贯穿在整个风景画中。最伟大的风景画家之一，泰奥多尔·卢梭③，则完全拒绝描绘人物，在他的任何一部作品中都看不到人物，不论他那几乎如同数学一般准

---

① 安塞尔姆·费尔巴赫（Anselm Feuerbach，1829—1880），德国画家，曾试图借回归古典现实主义来克服后期浪漫派肤浅的艺术趣味。

② 普维·德·夏万（Piere Puvis de Chavannes，1824—1898），法国画家，擅长用象征主义手法描绘神话、比喻、宗教题材，多数作品为壁画。

③ 泰奥多尔·卢梭（Theodore Rousseau，1812—1867），法国风景画家，巴比松画派主要代表人物。

确的世界多么需要人。在其他人那里,情况也颇为相似,他们用缓慢行走和吃草的动物,给他们画面上的道路和草场增添生机,如懒懒散散的奶牛成群地、静静地出现在画面上;羊群那毛茸茸的脊背上闪烁着傍晚天空的霞光;鸟群拍打着翅膀落到高高的树梢上。后来,牧人与畜群一起意外地闯进画面里,这是巨大寂寞中的第一个人。他像一株树一般静静地出现在米勒①的画面上,这是巴比松②广袤无垠的平原上的惟一直挺挺地站立着的人。他不动声色,像一个盲人一般站在羊群里,像它们非常熟悉的一个物件,他的衣着像土地一般沉重,像岩石一般饱经风霜。他没有自己的特殊生命,他的生命就是那片平原的生命,就是那片天空的生命,就是他周围那些动物的生命。他没有回忆,因为他的印象就是雨和风和中午和日落,而他不必记住这些,因为它们是反复出现的。所有米勒的人物形象都是类似的,他们的剪影都像树木一般静静地站立在天空下,或者像在不停吹来的风中弯曲着,像耸立在黝黑的土地上。有一次米勒在给托雷③的信中写道:"我希望我所描绘的生物,看起来完全在它们自己的状态中生长,是不能思想的,不能像某些别的生物那样产生思想。"但是,它们的处境是劳动,一种完全特定的日常的劳动,在这片土地上的劳动,这种劳动创造了它们,就像海上的风塑造了沙丘边缘上某些树木那样。它们通过这种劳动吸收营养,这种劳动又把它们像强大的树根一样,紧紧固定在它们所属的这片土地上,像坚韧的植物那样,不得不在多石而贫瘠的土地上存在下去。

犹如语言不再与它们所表达的事物具有共同之处一样,大多数在城市里生活的人们的神情,也失掉了与土地的关系;他们仿佛悬在空中,飘来荡去,找不到落脚的地方,米勒所描绘的农民,尚有少数的重要活动,这些活动都是平静的、简单的,总是直接作用于土地上。而奢华烦躁的城市居民,在这些麻木不仁的农民当中,觉得自己是高贵的。他与任何事物都不协调,在他看来,农民是过着更接近自然的生活的生灵,他甚至倾向于把他们视为英雄,因为他们照样生存,尽管自然对他们是冷酷的,无动于

---

① 米勒(Jean Francois Millet,1814—1875),法国画家。

② 巴比松(Barbizon)是巴黎南部枫丹白露森林边缘上的一个法国小镇,一八五〇年左右一群法国画家,如卢梭、米勒等聚集在此从事风景画创作,史称"巴比松画派"。

③ 托雷(Etienne Joseph Thèophile Thoré),法国艺术评论家。

衷的，像对待他那样。有时他也许会认为，人们建造城市只是为了躲避自然及其崇高的冷淡（我们称之为美），安于人类建造的房屋海洋这种虚假的自然，像用巨大的镜子不断重复自己和别人。米勒是仇恨巴黎的。如果说他从乡村出发总是向着相反的方向走去，像他的朋友卢梭那样，这种情况的出现也许是因为森林的封闭性总是让他想起城市的狭窄，因为高大的树木很容易令他想起高高的城墙，他就是从那些城墙里走出来的，犹如从一座监狱里逃出来一般。他的艺术的成分，其实不是这种人物的价值，而是相应的风景的价值，从他的人物形象的角度来看，人们可以称之为荒凉和神情。平原符合荒凉，天空符合神情，面对天空出现这样的神情。他也是风景画家。他的人物因其周围事物而显得高大，也因把他们及其环境隔离开来的线条而显得高大。这里说的是平原和天空。米勒把二者都引进了他的绘画，可他往往只想描绘轮廓，以代替从广阔天空的四面八方照射过来的光线。它的轮廓是巨大的、准确的、宏伟的，在他的作品中具有永恒的价值，但是，这往往证明他只是一个素描家或者一个雕塑家，而不是油画家。

在这里令人想起塞甘蒂尼①著名绘画上的那头吼叫的奶牛，这幅画收藏在柏林国家画廊里。画家用线条把动物的脊背在天空中突现出来，这种令人永记不忘的线条，充满米勒式的力度和清晰性，但它并非是不动的，它颤抖着，像一根发声的琴弦，这高大而荒凉的山中景物，洒满纯洁的阳光。

这位画家比人们想象的更加接近米勒。他不是山脉画家，群山对于他来说，只是通向新的平原的阶梯，平原上是一片天空，像米勒的天空一样广大，但它显得更光明、更深邃、更富于色彩。他整整一生都在追求这种天空，当他找到这种天空时，他已经死了。他死了，几乎在三千米的高处，那里不再有人居住，自然以平静而纯洁的伟大胸怀拥抱了他的痛苦的死亡。自然并不知道他。但是当他以那个处于原始状态的世界的巨大光芒描绘母亲与孩子时，他像别人一样，同样接近了人类生活，接近了他身旁的自然界的崇高生活。

---

① 塞甘蒂尼（Giovanni Segantini，1858—1899），意大利现实主义画家，擅长描绘阿尔卑斯山民生活，也画象征主义作品。

德国浪漫派表现了热爱自然的巨大热情。但是,他们热爱自然,就像屠格涅夫小说中的英雄人物爱那位姑娘一样,他说:“我非常喜欢索菲娅,当我坐下来,背对着她的时候,这就是说,当我想念她的时候,当我在精神上面对着她而坐的时候,特别是傍晚坐在阳台上……”也许他们当中只有一个人看见过她的面孔,这就是菲利浦·奥托·隆格[①]这个汉堡人,他画过灌木丛中的夜鹰和清晨。没有人再这样描绘过日出的壮观景象:冉冉升起的阳光,静静地闪烁着光芒,向着星空升起,下面在大地上是甘蓝菜田,尚笼罩在夜的浓雾之中,甘蓝田里躲藏着一个赤裸裸的孩子。这就是清晨。这幅画的一切都是可见的,并且是可以反复看见的。人们从中感受到许多清晨的凉意,画家在清晨太阳出来之前便起身,怀着颤动的期望心情走出门去,观看这出伟大戏剧的每一个场景,不放过当时发生的任何引人入胜的情节。这幅画是怀着激动的心情画成的。这是一座里程碑。这幅画不只是开辟了一条,而且是开辟了通向自然的上千条新的道路。隆格自己感觉到了这一点。在他那一八四二年出版的“遗著”中有这样一段话:“大家都一股脑儿涌向风景区,在这种不确定性中寻找某种确定的东西。可是我们的艺术家又采取历史题材,并且陷入迷惘。难道在这种新的艺术中,如果人们愿意,可以称它为风景画,不是也能达到一个最高境界吗?这一境界也许比从前的艺术更美。”

十九世纪初期,菲利浦·奥托·隆格写下了这些话,但在此后很长一段时间里,“风景画”在德国几乎仍被视为一门无关紧要的手艺,在我们的学院里,人们并不重视风景画家。这些教育机构有一切理由害怕自然的竞争,丢勒[②]早就以令人信服的朴素语言指出过这一点。青年人像河流一样从高等学府那些积满灰尘的课堂里倾泻而出,人们寻找乡村,开始观察,描绘农民和树木,赞美枫丹白露的大师们[③],他们早在半个世纪之前就尝试过这一切。无论如何,这是一种诚实的需要,而这种需要是这场运动的基础,但是这的确是一场运动,它吸引了许多同学院派关系其实并

---

① 菲利浦·奥托·隆格(Philipp Otto Runge,1777—1810),德国浪漫派画家,擅长画表现人物内心世界的肖像画。

② 丢勒(Albrecht Dürer,1471—1528),德国画家,他的艺术融德国晚期哥特遗产和意大利文艺复兴、尼德兰现实主义成就于一体,发展了铜版画和蚀刻画的表现力。

③ 指卢梭、米勒等巴比松派画家。

不紧密的人。人们必须等待。当年走出来的人们当中，许多人这期间又返回了城市，他们并非没有学到东西，甚至并非没有发生根本变化。另外一些从一个风景区转向另一个风景区，他们到处学习，成了聪明的杂家，他们以世界为学校，有些人出了名，多数人落伍了，新人成长起来了，他们将有新建树。

但是，在距离菲利浦·奥托·隆格画他的清晨不远的地方，可以说是在同一片天底下，有一处奇特的风景，当时在那里聚集了几个年轻人，他们不满足于学院派，渴望掌握自己，无论如何也要掌握自己的人生。他们不再离开那里，他们甚至避免做长途旅行，惟恐错过某种机会，比如说一次无法弥补的落日，秋季某一个灰蒙蒙的日子，或者在某些暴风雨的夜晚过后，第一批春天的花朵从地里钻出来的时辰。他们感受到了世界的重要性，他们经历了对一切价值进行伟大的重新估价，康斯泰伯①在他们之前就经历过这种价值的重新估价，他在一封信中写道："世界是辽阔的，没有两天是相同的，没有两个时辰是相同的，自从创造世界以来，不曾有过两片完全相同的树叶。"一个人达到这样的认识，便开始了一种新的生活。在他的身后什么都没有，一切都在他前面："世界是辽阔的。"

这些青年人曾经多年来心急如焚地、怀着不满足的心情坐在学院里，如隆格所说，他们"涌向风景区，在这种不确定性中寻找某种确定的东西"。风景是确定的，它没有偶然性，每一片树叶，当它落地时，执行了宇宙的一条最伟大的规律。这种规律性是从来不犹豫的，每一瞬间都在悄悄地、不动声色地完成着，使自然对于青年人来说成为这样一个不寻常的事件。这恰恰是他们要寻找的东西，如果说他们在一筹莫展时要求一位大师，那么他们所想的绝对不是那种对他们的发展不断地横加干涉，通过猛力摇动来干扰他们的灵魂形成结晶的那些神秘时刻，他们希望有一个榜样。他们希望看到一种生活，在自己的身旁，在自己的上方，在自己的周围，一种活得无忧无虑的生活。历史上的伟大人物都是这样生活的，但他们是不可见的，人们必须闭上眼睛，才能看到他们。但是，年轻人不愿意闭上眼睛，尤其因为他们是画家。他们转向自然，他们寻找自然，也就

---

① 康斯泰伯(John Constable,1776—1837)，英国现实主义情调风景画的奠基人，曾经影响了法国巴比松画派。

是寻找自己。

有趣的是，每一个人都从自然的某一个方面受到启发和推动：有的人在森林里漫游时，一定要找到阳光；另一些人为了找到出路，而需要山脉和城堡。我们的心灵不同于我们父辈的心灵；我们尚能理解宫殿和狭谷，他们是眼看着这些长大的，但是我们在这方面却无甚进展。我们在这方面感受不到细微的差别，我们的思想不能无限膨胀，我们感到自己像在有些过时的房间里，在这样的房间里，人们是不可能想到未来的。当年我们的父辈坐在封闭的旅行车里，心情烦躁地忍受着寂寞的折磨所经过的地方，正是我们所需要的。在他们张着嘴打哈欠的地方，我们都要睁开眼睛去观察；因为我们生活在平原和天空的氛围里。这是两个词，但它们所包括的，其实是一码事，即平原。平原是感觉，我们就是在这种感觉中成长起来的。我们理解平原，它对于我们来说是某种榜样的东西；那里的一切对于我们都是重要的，天边的大圆圈和处于天空前面的少数简单而重要的事物。正是这一片天空，一棵灌木的上千片树叶中的每一片树叶，似乎都以不同的语言叙述它的黑暗和照亮，当它变成黑夜时，比笼罩着城市、森林和山脉的那片拥挤而又不宽敞的天空有着更多的星星。

我们将要提到的那些画家，就生活在这样一片平原上，多亏这片平原，他们才有了进步，不仅如此，多亏它那取之不尽的宝藏和伟大，他们还将永远进步。

这是一片非同寻常的土地。站在沃尔普斯维德的小沙丘上，放眼向四周看去，这辽阔的土地颇似农家的花布，深色的衬底上布满灿烂的花朵。土地是平坦的，几乎没有起伏，道路与河流远远地伸向天边。那里的天空变幻多端，十分宽阔。天空反映在每一片树叶里。一切事物似乎都在关注着它，它是无处不在的。到处都是大海。大海已经不再是大海，数千年前，这里曾经有大海在升起和沉降，沙山曾经是大海的沙丘，沃尔普斯维德就坐落在这座沙丘上。事物是不会忘记大海的。山上的红松发出的巨大呼啸声，似乎就是它的呼啸声，而风，漫天的大风带来大海的气味。大海是这块土地的历史。它不大可能有另外的过去。

当年大海消逝的时候，开始形成这片土地。生出了我们不认识的植物，它们在这肥沃而凹凸不平的淤泥里生长得十分迅速而匆忙。但是大海似乎是不可以分割的，它那最后的洪水一再重返已经撤出的地区，最终

留下一些黑黝黝的不规则的泥塘，里面满是喜欢潮湿的小动物和缓慢腐烂的生命。浅滩就这样孤寂地躺在那里，完全自得其乐，数百年之久。后来形成了沼泽地，最终某些零散地块儿连结起来，悄悄地，像伤口愈合一般。大约是这个时候，人们认为是十三世纪，在维赛尔河两岸的洼地上建起了寺院，它们把荷兰移民遣送到这个地区来，过着一种沉重而朝不保夕的生活。后来又相继总是感到不够，进行了新的移民实验，在十六世纪，在十七世纪，直到十八世纪才按照一定的计划进行，通过大力推行这种计划，维赛尔河、哈梅河、余梅河和沃尔佩河两岸的大片土地，逐渐变得可以供人居住了。今天，这里变成了人烟相当稠密的地方；早期的移民，凡是留下来的，都通过贩卖泥炭富裕起来，后来的移民过着勤劳而贫困的生活，紧紧地依附在土地上，犹如被一种巨大的重力所吸引。他们已经不大记得父辈们是如何悲伤，如何无家可归；当父辈们离乡背井、放弃一种生活时，指望着在黑黝黝的不规则的土地上开始过一种新的生活，他们并不知道这种生活是什么样儿，它会怎样结束。在这些人中间，家庭情况是各不相同的，母亲的微笑不传达给儿子，因为她们从来就没有过笑脸。所有的人都只有一副面孔，这就是劳动时沉重而紧张的面孔，这副面孔上的皮肤由于过度疲劳而松弛了，于是，当他们年迈时皮肤松弛了，像一副戴久了的手套。人们看到胳膊由于提重物而变得过长，女人和老人们的脊背变得弯曲，像长期经受风吹雨打的树木一般。体内的心脏受到压迫而无法舒展。智力是自由的，并得到了某种片面的发展，虽然不深刻，但却十分机智、尖刻、滑稽。在这方面语言帮了大忙。这种土语具有简短、精炼、生动的词汇，它们像沼泽里的禽鸟一般，以其失去活力的翅膀和涉水的腿，慢慢腾腾地流传着，本身经历了一种自然的增长。这种土话是机敏的，很容易引发出一阵阵爽朗的格格大笑，它从情境中学习，它模仿声音，但是它不是从内部丰富自己，而是在运用中。人们常常在午休时能听到这种土语，即在令人沉默的繁重的掘炭劳动停下来的时候。傍晚很少能听到这种土语，因为这时人们早已疲惫不堪，睡眠几乎随着昏暗同时进入房屋。

这些房屋松散地坐落在笔直的“长堤”旁边；它们是红色的，有着绿色或蓝色的桁架，房顶上苫着厚重的秸秆，仿佛被它那大量兽皮样的负荷压进地里。有些房屋，人们站在堤上几乎是看不见的：房前植了许多树

木，遮挡不断吹来的风。它们的窗户透过浓密的树叶露出来，像嫉妒的眼睛从一个深色的面具里望出来一样。它们静静地坐落在那里，灶膛里冒出来的烟，充满整个房屋，从漆黑的门洞里冒出来，从屋顶的缝隙里钻出来。天气寒冷时，这烟停留在房屋四周，它的形状越变越大，再现了幽灵一般的朦胧。屋内几乎就是一个房间，一个又宽又长的房间，在房间里，牲畜的气味和体温与明火那呛人的浓烟，混合成一种奇特的昏暗，在这种昏暗里是会迷失方向的。这块"地板"在房间深处扩展开来，左侧和右侧都开着窗户，一直走过去便是卧室。卧室里没有多少器具。一张宽大的桌子，几把椅子，一个三角柜里放着一些玻璃杯和餐具，还有一些带拉门的巨大封闭式睡床。在这种睡箱里生孩子，入洞房和度过死亡的时刻。钻进这里面去，钻进这最后的、狭窄的、无窗的黑暗中，生活才找到了自己的归宿，否则整个房间里到处都充满着劳动。

令人奇怪的是，庆祝活动也会突然闯进这种生活中来，如结婚、洗礼、丧葬。农民们死板而拘谨地围着棺材，他们死板而拘谨地跳婚礼舞。在劳动中他们忘记了自己的悲伤，他们的快乐是对劳动所带来的严肃的反应。他们当中也有才华出众者，或风趣或精于世故、或玩世不恭或能装神弄鬼。有些人能讲述美洲见闻，另外一些人则从未离开过不来梅。有的人生活得相当满足和平静，他们阅读《圣经》，注意条理；许多人是不幸的，丧失了孩子，他们的女人在贫困和劳累的折磨中慢慢地死去，也许在这里或那里有一个人长大成人，完成了一种特定的、深刻的、给人带来声誉的心愿，也许吧，但是劳动比所有这一切都更强大。

春天，开始挖掘泥炭时，他们天蒙蒙亮便起身，整个白天都在炭坑里度过，浑身湿漉漉的，借助他们那黑色的沾满污泥的衣服，适应沼泽地的环境，他们从炭坑里把铅一般沉重的沼泽泥土挖掘出来。夏天，当他们割草和收获粮食的时候，把挖掘出来的泥炭晾干，到秋天再把它们装上驳船和车运往城里。他们要行驶几个钟头。常常在午夜时分丁零零的闹钟便把他们唤醒。运河的黑色水面上，装得满满的船只在等待着，然后他们像载着棺材一样，向着清晨和城市驶去，而清晨和城市却迟迟不肯出现。

画家们跟这些人在一起想干什么呢？这里需要说明的是，画家们并非生活在他们当中，而是仿佛面对着他们，如同面对树木，面对一切事物，这些事物在潮湿而浓密的空气包围之中生长和运动。他们是从远方而来

的。他们把这些与他们截然不同的人们表现在风景画里，这是无须花费多大气力的。为此，一个孩子的力气足够了，隆格写道："我们必须成为孩子，如果我们想达到尽善尽美。"他们想达到尽善尽美，他们成了孩子。他们一下子看到了一切，人和事物。如同这片高高的天空，一视同仁地对待这有着独特色彩的空气那样，从空气中产生并停留在空气中的一切，都存在于这种心气平和的环境中，于是他们主持了某种朴素的公道，他们不假思索地觉得人和事物是平静相处的，它们是同一个环境中的现象，是使它们发出光辉的色彩的载体。他们并不借此冤屈任何人。他们不帮助这些人，他们不教训这些人，他们不借此改善他们。他们不把任何东西带进他们的生活里，这生活一如既往，是一种苦难而黑暗的生活，但是他们从这种生活的深处找到了一种真理，他们借助这种真理提高自己；或者，为了不把话说过头，这是一种值得人们热爱的可能性。梅特林克①在他那部非常好的关于蜜蜂的书中，说了这样一段话："世界上还没有真理，但是，世界上到处都有三种良好的可能性，每人选择其中一种，或者确切地说，可能性选择人，而这种选择，不管是人选择可能性，还是可能性选择人，常常是本能地发生的。从此以后人遵循着可能性的方向，可能性决定着人所探讨的一切事物的形式和内容。"现在让我们用一个例子，即一群农民在一个平原的边缘上堆粮食垛，来说明这三种可能性。世界上有浪漫主义者目光短浅的可能性，他美化自己观察的事物；有现实主义者无情而残酷的可能性；最后还有智者所坚信的平静的、深刻的、玄妙莫测的联系的可能性，这种可能性也是最接近真理的。距这种可能性不远的，是艺术家的朴素的可能性。当他把人与事物置于一起时，他便突出了这种可能性，因为人是事物的朋友，事物的知己，事物的诗人。人们在这方面并不更高明、更尊贵，但是，让我们再一次借用梅特林克的话："若使戏剧感动我们，进步并非是绝对必需的。谜就足够……"就这个意义来说，艺术家似乎尚在智者之上。后者努力解谜的地方，艺术家却面临着远为伟大得多的任务，或者人们也可以说，更伟大的权利。艺术家的权利是爱谜。一切艺术都是如此：爱，倾注在谜上的爱。而一切艺术作品都是如此：谜，

① 梅特林克(Maurice Maeterlinck，1862—1949)，比利时象征主义诗人、剧作家，著有自然哲学著作《蜂的生活》和《蚁的生活》，这段引文和下面的引文，均出自他的《蜂的生活》。

用爱来拥抱、美化、浇灌的谜。

在那里，有许多这块土地上的谜摆在这些来寻找出路的年轻人面前。桦树、沼泽茅屋、草原、人、傍晚和白天，它们当中没有两样是相同的，在它们当中也没有两个时辰是可以混淆的。于是他们开始爱这种谜。

对下面将要谈到的这些人，不是以一种批评的形式，也不是以自命不凡的态度给他们做结论。这是做不到的，因为这里涉及的是成长中的人们，是变化中的人们，他们在成长，在我写这些话的时候，他们或许正在创造某种东西，这些东西也许与前面所说的一切是相违背的。至少我说的是过去，这也是有它的价值的。我这里所描述的东西，都是十年劳动的心得，十年认真、寂寞的德国式劳动。除此之外，在这里限制也是必要的，当某人尝试像算命一样探究一个人的生活时，一定要把这种限制作为前提条件提出来："我们在内心里所面对的，常常是不熟悉的事物。"

弗利茨·马肯森

不管在哪里有什么人降生，这一天在一家里总是一个骚动和兴奋的日子，一些邻居参与进来，一些朋友与父亲一道儿高兴，自然，亲戚当中也会有人站在摇篮旁边想道："这是一个生命啊。这是一系列陌生字母中的第一个字母。用字母组成单词，用单词表达某种事物，世界上有冗长乏味的，有习以为常的，有高兴的，有悲伤的，有轻率的，但也有不朽的单词。谁知道呢……"但是，这样一些想法是毫无意义的。孩子是要长大的，他对自己感到陌生，所有人都对他感到陌生，他成了某种不确定的东西，深不可测的东西，朦朦胧胧的东西。他从这只手里转到那只手里，从母亲手里转到父亲手里，父亲又把他交给第一个老师，第一个老师再把他交给第二个老师，直到这孩子有朝一日在一只手里发生了变化。在一个朦胧的、不引人注目的表面上，出现了一个微小的、明亮的闪光点。毕特格尔是一位心地善良的老师，当他在霍尔茨民顿文科中学发现他的学生弗利茨·马肯森热心于素描时，他认识到了这个闪光点。他支持他在这方面下工夫，这年轻人是有天赋的，他观察事物的目光是不寻常的，充满自信的，是明亮而深情的。他应该去杜塞尔多夫。父亲欣然同意这个计划，因为他自己就懂得素描，不知怎的，每当他清晨或者星期天的傍晚走过田野时，他总是觉得艺术存

在于“自然之中”①。在杜塞尔多夫，少年马肯森投奔到彼得·扬森②门下，闪光点变大了。尽管扬森是历史画家，却教他的学生把最大的气力花在素描上，尽管这年轻人早就有准确把握线条的兴趣，现在这种兴趣变成了一种有意识的进取心，这种进取心持续不断地控制着他。恰恰是这种进取心帮助他于一八八八年，在他二十二岁的时候，投到了弗利茨·奥古斯特·考尔巴赫③门下，在他那慕尼黑的画室里找到了活儿干，即充当一名助手。或者说得准确些，是没有找到活儿干。因为考尔巴赫的世界距离马肯森一八八四年在沃尔普斯维德看到的那种世界相去甚远。那是一次短暂的假期出游，这次出游是通过一个年轻姑娘讲述的故事引起的，这姑娘的家就住在这里，在那偏僻的、世人都不熟悉的沼泽乡村里，而他自己当时并未完全意识到这次出游的意义。但是，当他回到慕尼黑的时候，已经变成了另外一个人，头脑里装满了创作一幅大画的念头，这幅画必须画出来，而这幅画除了他之外是无人能画的。当时他不只是有了这样的念头，他在沃尔普斯维德和邻近的施路斯多夫，为这幅画做了许多草图，有一天他带着这些草图走进弗利茨·奥古斯特·考尔巴赫的画室。他当时大概吃惊不小。他全神贯注地观察了这些草图，末了他说，他绝不可以向任何人泄露自己的方法。由此可见，当时已经有了一种“方法”。这个闪光点已经扩展成了一个闪闪发亮的平面，在这块平面上很有特点地再现了一方世界。考尔巴赫把他的助手推荐给狄茨④，马肯森在那里工作得并非不热心，但他未得到相应的满足。他在慕尼黑到处参观，整天在静悄悄的沙克画廊⑤里站在勃克林和费尔巴赫画前消磨时光，要么在老绘画陈列馆⑥里欣赏伦勃朗的《基督葬礼》，他把这幅画置于一切绘画之上。在他看来，可以与这幅画

① 里尔克在这里套用了德国画家丢勒说过的一句话：“艺术确确实实是潜伏在自然里，谁能把它从中剥出来，谁就占有了它。”

② 彼得·扬森(Peter Janssen,1844—1908)，德国历史题材画家，杜塞尔多夫美术学院教授。

③ 弗利茨·奥古斯特·考尔巴赫(Fritz August Kaulbach)，疑为德国画家、教授 Friedrich August von Kaulbach(1850—1920)之误。

④ 狄茨(Wilhelm von Diez 或 Dietz,1839—1907)，德国画家，慕尼黑美术学院教授。

⑤ 沙克画廊，即慕尼黑艺术品收藏家阿道尔夫·弗里德里希·沙克伯爵(Adolf Friedrich Craf von Schack,1815—1894)的画廊。沙克生前是文学史家和翻译家，译过西班牙文和中东文学作品。

⑥ 当时慕尼黑有两处“绘画陈列馆”，一处称“老绘画陈列馆”(Die alte Pinakothek)，一处称“新绘画陈列馆”(*Die neue Pinakothek*)。

比肩而立的，只有提香的《卡尔五世》，一个画家和一个人的研究者的这种伟大自白，是令人永志不忘的。而他的特点恰恰在于，他在这幅皇帝画像的悲剧里令人惊讶地看到了这位大师能够描绘悲剧的本领，另外一方面还要指出一些并非不重要的东西，即当时他从图书馆里借来了所有记载这场伟大农民战争的资料。看起来，似乎是他当时正在想方设法说明人们，特别是他在沃尔普斯维德见过的那些严峻的、充满悲伤的农民的面孔。这些农民的面孔着实花了他许多心思，但是，除此之外，由于他也热心地注视着一切现实，这些农民的面孔便暂时让位给了城市和他周围的自然给他留下的印象。倘若不是狄茨画派里的状况变得那样令人难以忍受，他或许会在慕尼黑多停留一些时日。当时在国际范围内出现了一些自命不凡的流浪艺术家，这是一些年轻人，他们有着非常充裕的时间，他们毫无理由严肃地对待工作。马肯森没有时间，他已经预料到了自己的道路，他想迅速摆脱学校里那些预备性的训练，认真地通过劳动，而不是略过什么东西。一旦摆出一个有趣的模特儿，他就全力以赴地进行工作，他喜欢独自一人进行深入研究。他觉得站在这身体的美面前是一种幸福，他不理解别人那种粗俗而无聊的玩笑，这些玩笑引起不断的喧闹和嬉戏，以至于令人无法工作。这种行为不只是打扰了他，而且也伤害了他。这个年轻人当时能够如此严肃、执著地对待自己的工作，当他看到这种下流行为时，几乎流出了眼泪，在这样的场合，他原以为是能够找到严肃认真的、怀有同样热情的朋友的。难道艺术不是某种崇高而神圣的东西吗？他未被这些引入歧途。他相信艺术，一刻都不怀疑它那无比的威力。有一次，他乘坐四等车厢从杜塞尔多夫去霍尔茨民顿，他那节车厢里充满了五六个醉醺醺的鞋匠的打闹声，他们互相之间殴打够了以后，最终把这位陌生的年轻人当成了他们共同攻击的目标。“当时碰巧我手里拿着一本《大众艺术》杂志，”马肯森在一封信里说，“我急忙打开伦勃朗的自画像，在它的威力面前，他们全都退缩了，目瞪口呆地盯着我，好像我是个神童一般。”

在慕尼黑的时光过去了。表面看来这段时间简直像白白地丢失了一般。不过，在青年人的生活中往往有这样一个阶段，在那段时间里他们所做的一切事情几乎都是无关紧要的。马奈跟库图①工作了六年，这对他

---

① 马奈（Edouard Manet，1832—1883），法国印象派画家。库图（Thomas Couture，1815—1879），法国画家，以画历史题材为主，当过拿破仑第三的宫廷画师。

并无坏处,他根本不必内心里总是记挂着时间。马肯森也是如此。每一次当他面对自然的时候,人们都会发觉,他的头脑是清醒的,他懂得充分而平心静气地进行观察,他完全知道自己要做什么。有一次他在一封发自格罗尔峰的信中写道:"我站在我的题材面前,天色刚刚破晓,昏暗而奇妙的色彩,非常精美的色调。天几乎还是黑暗的,无法工作。我站在那里观看着。我看见在破晓的曙光中有一条修整得平平坦坦的道路。右侧是低矮的马厩,有一棵树模模糊糊地掩映在清晨的空气中,在它后面的远处是木板和木条做成的篱笆。左侧是一堵低矮的墙和一些错落有致的房屋,它们都有着深蓝色或深红色的屋顶。在我面前的乡村街道前面是两个十分显眼的高高的屋顶;一个屋顶上的烟囱向着空气中散播着袅袅炊烟,这烟雾在一幢简陋的教堂塔尖周围缭绕着。太阳升起来了。在那些房屋的后面是一望无际的光辉。天空泛着美丽的银色,照进这边的胡同里,闪烁在屋顶之间,照射在山墙上。这光辉逐渐地从山墙上溜下来,闪闪烁烁地映照在厚厚的木板条的边缘上,然后滑落到街道上。那些未曾被人们践踏过的鲜嫩的青草,悄悄地贴着墙根在闪闪发光,像……我自己也说不清楚像什么……而那位在街道上走过来的女人,身着深色连衣裙,头上裹着一方黑色头巾,颤抖的手里捧着一本祈祷书和一个玫瑰花环。她弯着身躯慢慢地走过来。我有足够的时间观察她。这刚刚破晓的早晨映照得这位老妇十分引人注目……"

假如屠格涅夫看到这些文字,他会大声喊道:这一定是一个猎人写的!他说的并不错,因为马肯森也是一个喜欢打猎的人。大家应该听听他是怎样描述雉鸡交尾的。当时太阳是怎样从破晓的朦胧和这种做爱的嘈杂声中升起来的,它们的美事是如何令一切都显得黯淡无光的,同时掩盖了一切声音的,几乎从来不曾有人如此简明扼要,如此令人深信不疑地这样说过。自然,从所有这些话里显露出来的不只是作为猎人的,而是画家的风采,如同屠格涅夫在他那关于日落的不朽描写中用"这就是等待打猎的地方"一句话结束一样,总是显得像诗人,而不是猎手。对于马肯森来说,在打猎和作画背后有一种共同的感情,这感情如同一眼清泉一般清澈,是从他的心灵里迸发出来的,通体浸透了春天清晨的朝气,即他对自然的伟大而天真的爱,他专心致志地热爱大自然,几乎可以称之为狂热,如果这个概念不含有某种盲目意思的话。这种爱不是盲目的,任何时

候真正的爱都不是盲目的，它是观察的、明察秋毫的、深思熟虑的。在他的风景画里这种观察是非常明显的。似乎一切事物的棱角都经过这种观察的打磨。爱对于他来说就是观察，观察一片土地，观察一颗心，观察一只眼睛。他是那种没有爱便闭上眼睛的人。他所以不冥思苦想，不进行批评，都与此有关。他的判断要么是观察，要么是扭过头去。而在自然面前是没有判断的，自然永远是正确的。"……所以你要勤奋地观察它，你要面对着它，不要使你的个人感觉离开自然，你不要以为自己本身才能更好地找到个人的感觉……所以你切不可以为你能够或者愿意做好某件事情，因为上帝赋予了他所创造的自然以发挥作用的力量，而你的能力面对上帝的造物是无能为力的。"丢勒这些简明扼要的话，表现了他的准则和他的信念。他常告诫自己和别人："我的感受永远是相同的。它只能在对自然的赞赏的观察中得到深化。"这种"赞赏的观察"是他的生活的基本特征。他早在一八八四年便把这种"赞赏的观察"运用于乡村的土地上，这土地使他永远无法忘怀，并且一而再，再而三地回到这片土地上来。在这种"赞赏的观察"中萌生出他为自己，也为周围朋友提出的目标；从他们当中涌流出追求理想的力量，这理想是他自己赋予他们的。就这样，对于他来说，友谊获得了一种伟大意义。他很想单独行事，但又惧怕寂寞，因此他总是在寻找志同道合的人，他找到了这样的人。他与一位挚友，画家奥托·莫德尔松①，于一八八九年六月间重又来到沃尔普斯维德。另外一个人应该相继而来，人们等待着他，可他却没有来，在那最初的日子里，来到的是他寄给朋友们的一封告别信，亚历山大·黑京，被马肯森寄予热望的雕塑家，在慕尼黑自家的花园里自杀了。他那最后的意志确保了马肯森有可能无忧无虑地工作。沃尔普斯维德的学习时间就是以这件令人震惊的事情开始的。朋友们面对这件事情都惘然若失，手足无措。这似乎是又一次向他们暗示职业的艰辛，绝望与死亡距离这职业是这样的近，只要它没有充满整个生活。他们几乎不需要这种令人痛苦的呼唤。

他们开始工作，互相帮助、互相理解、互相竞赛。不久，汉斯·阿姆·

① 奥托·莫德尔松（Otto Modersohn，1865—1943），德国画家、版画家，一八八九年至一九〇一年生活在沃尔普斯维德，一九〇一年与女画家保拉·贝克尔（Paula Becker，1876—1907）结婚，他的风景画以北方德国低地为题材，色彩黯淡。

恩戴①又成了第三个入伙的人。他们大家都觉得这是一种新生活的开端,他们完全像那些为了逃避奴役追求自由而迁来的移民一样,把这片新的土地当成家乡和未来进行开垦。夏天在观察和惊讶中过去了。下午到来得出乎意料的快,那天下午人们最后一次走在倍感亲切的道路上,穿过沼泽地,眼神里流露出一种不断告别的神情,这眼神是很难区分的。没有说话。最后人们悄悄地站在一座大桥上,桥下是狭谷和颜色凝重的河水,深深的河水中映照出丰富的影像,人们可以从中看到秋天和天空的美丽景象。河水被圈在两岸狭窄的框框里,平静的水面上均匀地笼罩着一派透明的昏暗,近几周来所体验到的一切幸福,似乎再一次集中体现在一幅画中。它给人的印象那样强烈,致使他们三人默默地、伤心地站在那里,几乎同时下定决心,不再回到学院去,留在沃尔普斯维德过冬。马肯森到杜塞尔多夫去了几天,急不可耐地重又返回来,他在给他的朋友们的一封信中写道:"孩子们,我们要在我们这块土地上同舟共济,像牛蒡草一样,往后要像艺术里的树木那样屹立不动。"

沃尔普斯维德的冬天就这样到来了。在别伦斯寡妇家那巨大的农庄里,给年轻画家们预备了一个舒适的家,那里的人们待他们像自家子弟一般。汉斯·阿姆·恩戴只是短时间住在这里,其余二人则全过程经历了秋天的缓慢消逝,共同穿行在十一月的大风中,共同度过了漫漫长夜,在温暖舒适的房间里倾听茶炉的咕嘟声。夏天和秋天他们大都是默默地在户外散步,每个人都在寻找和谛听自己感兴趣的东西,然后便是进行交谈和争论的时间,这种交谈和争论常常是在长烟袋冒出的浓烟中进行的,卧室里变得完全无法通行,这种交谈和争论常常延伸到狂风大作的深夜。没有什么问题是不能讨论的!夏天里的印象得到了升华,进行比较、检验和鉴别。为何它会发生作用,它的重要性在什么地方。他们想到勃克林,他从自然当中汲取最深刻、最重要的东西,并懂得忠实地把它表达出来。对伦勃朗的回忆浮现在心头,再联想起勃克林;雷雨交加的布伦瑞克的风光和蚀刻版画,特别是这些版画。当他们交谈得疲惫不堪,无法继续交谈时,他们便读书。他们阅读来自北方的书,特别是阅读比昂松②的作品。

---

① 汉斯·阿姆·恩戴(Hans Am Ende,1864—1918),德国画家、铜版画家、雕塑家,自一八九九年起成为沃尔普斯维德画家团体的成员,擅长风景画。

② 比昂松(Björnstjerne Björnson,1832—1910),挪威作家,与易卜生齐名,著有小说、剧本和政论等,下面一段引文出自他的小说《渔家女》。

他们跟比昂松似乎有某种相似之处。他们理解那些严峻而高大的农民形象,他们见过这些农民,跟他们生活在一起。他们理解这些女人,她们曾经有过爱情,后来又劳动。他们自信临窗便能听见那种严肃的、赞美诗式的伴奏,北方的自然和北方近海的地方就是用这种伴奏把那些贫困的、如同橡木雕出来的人们包围了起来。有些段落人们或许不止一次读过,例如这一段:"……有一年冬天,她和母亲一道踏上山顶。她们踏着新降的雪信步走去,突然她们惊飞一群小雪鸡;它们拍打着翅膀向空中飞去,刹那间她们眼前的天空中满是雪鸡;鸟儿是白色的,雪是白色的,森林是白色的,天空是白色的,此后好长一段时间,她们的头脑里涌动着的一切思想都是白色的……"如果说这样的段落在比昂松作品中并不常见的话(它们令人想到例如里列弗①的画),那么由这些段落人们很自然地会想到雅可布森,关于他有过这样的说法:"他的写作如同画家作画。②"只要翻开《莫根斯》,读者立刻便会置身于这种令人难以忘怀的欢乐、跳动、紧张、活泼的阵雨之中。尼尔斯·林奈在伦堡郭尔着手创作巴托林娜·布里德的肖像,这是一幅具有莱奥纳多式的谜一般的女人画像。人们总是一而再,再而三地听到新书问世的消息,每一本书都能带来某种有价值的信息,人们要么对此表示赞同,要么为此而欢欣鼓舞。世界在成长。人们到处都能感觉到志同道合者的存在,在自然界千万条隐蔽的道路上,当人们在这里,被大雪困在这偏僻的沼泽乡村里的时候,很少会有孤独感。

但是,虽然他们二人很喜欢他们那静悄悄的卧室,却并未满足于围着火炉学习生活。莫德尔松独自一人进行远途散步,马肯森则长时间地骑马,直至深夜时分。"我骑过那匹高大的牡马。"有一次他这样写道。在春夏之交时,他觉得自己患了流行性感冒,便让人备好阉马,一骑便是十六个小时,中间不曾下马。一个服用这种药物的男子汉,是懂得如何救助自己的。

人们就是这样让春天到来了。这是一个严肃而真挚的沃尔普斯维德春天,当它开始的时候,杨梅树丛发出铁锈色,像秋天一样,而白桦树那令

---

① 里列弗(Bruno Liljefors,1860—1939),瑞典画家,受印象派影响,擅长画动物和裸体人物。

② 这是德国雅可布森译者玛莉·赫茨菲尔德对雅氏的评语,这句话出自德文版雅可布森文集第一卷序言。《莫根斯》是雅氏一部中篇小说。尼尔斯·林奈即同名小说里的主人公。

人难以描绘的淡绿色,令人想到儿童的声音。但是现在尚未开始工作。印象太多了。从前究竟是什么模样,谁都不知道。他们二人觉得,他们似乎从未作过画,似乎从来就没有任何人作过画,而第一个开端,做起来充满着无限的艰辛。他们完全知道该怎么做,有一次马肯森写下了这样的笔记:"昨天早晨我看了一些绘画,如此具有独创性,似乎只有米勒才能画出来,这是一种非常朴素的生活……然后是女人,坐在火旁边,然后是抱着孩子的男人!于是,有成千种(可行的)想法向着我汹涌而来……"这个带引号的"可行的"具有典型意义。它显得很谨慎,无把握,似乎乐意不同任何时间概念联系在一起。时间尚未来临。是的,来年秋天,即一八九〇年,他们甚至必须到汉堡去挣钱。马肯森作了一些肖像画。莫德尔松小心翼翼地尝试着在汉堡艺术联合会里展出三幅小型风景画。但是,这些画并未悬挂出去,相反,人家把它们装入一辆空荡荡的煤车里给他拉了回来。这种运输方式对于那些尚未完全干燥的绘画是不利的。人家非但未给这位年轻画家任何鼓励,反倒让他花了大约一周的时间,用尖尖的毛笔把那数以千计的煤灰从画布上扫下来,这些煤灰赋予他的风景画一种装腔作势的画风。这项工作并未使他前进,这是可以理解的,而在当时的汉堡也不易找到什么救助。当年的画廊还没有今天这样多的财富。春天到来的时候,两人又回到沃尔普斯维德,呼吸自由的空气,现在他们已经完全把这里当成了自己的故土。他们合作了一年,画了无数的素描。莫德尔松习惯于用最快的速度把一切强烈印象固定下来,有时他一天居然能带回家来六张素描。顷刻之间马肯森被吸引过来,于是便产生了一种竞赛,他在竞赛中总是甘拜下风。他落伍了,喘口气,想想自己的原因。在这里,两个朋友都走上了自己独特的道路。如果说他们到目前为止像在用同一种力量生活一样,那么现在则是用他们各自的力量在保持平衡。他们停止了同走一条大路,但他们越来越觉得应该从两个不同的侧面去研究这同一片土地。这是一种新的、丰富的共性,因为他们希望这是一片广阔的土地。

事实一再表明,艺术方面的事情是远在眼前生活的表面之下,在一个仿佛没有时间限制的内心深处完成的。当马肯森尚在画那些令他感到费力而又压抑的素描时,他在内心深处便把力量集中在一幅即将形成的画上了,此后他在秋天用相对说来短暂的时间便把它画了下来。当他走到

画布前的时候，这幅画在他心中已经完成了。也许早在春天的时候，这幅画作为一种想法已经以某种方式生发出来了，这期间夏日过去了，于是在秋天的时候，这幅画在他手里诞生了，它是成熟的，沉甸甸的，完美的，与整个自然是协调的，与这年秋天的一切树木都是一致的。人们无法更好地称赞这幅画，只能说它是符合岁月进程的。它颇似一颗北方的水果，一颗具有健康、结实、鲜艳果皮的秋天苹果，由它散发的气息便可想见它的味道。这是一种苦涩的汁液，同时带有一些那种含蓄的甜味，如同深红色的玫瑰在夜幕降临时散发出来的味道一样。这就是这幅画，它收藏在不来梅画廊里，名叫《乳儿》；马肯森常常也称它为《坐在泥炭车上的女人》。这两个名字表达了它的内容：一个女人，坐在拉泥炭的车上，她的孩子在吃奶。这就是一切，也就是说，这就是使这幅画具有意义、朴实和美的原因。马肯森至今尚未超过这幅画。在这里他用一句话说出来的东西，日后他得用长长的句子才能重复表达出来。这不是责备；他最初给我们显示了他那独特语言的一个异常伟大的词汇，而后他才把我们引进他那独特语言的文法和造句中去。这一个和另一个一样都是宝贵的。只是由于某些大师以相反的次序提到这些表达方式，才使我们意外地感觉到它们更有力、更持久。但是，问题并不在于是否意外。

“米勒的师承如何？”穆特尔①在他那本著名的关于绘画的书中问道。在这里我们似乎也可以问：“马肯森的师承如何？”作这幅画的人是谁？我们想起来，这是一个年轻人，来自布伦瑞克一个叫格雷内的小村庄，年方二十六岁，在乡下和农民们住在一起。他曾经在弗利茨·奥古斯特·考尔巴赫那里，在狄茨那里工作过，不过我们发现他忘了他们对他说过什么。而除了他们之外，几乎无人向他说过什么。或许彼得·扬森或中学教师毕特格尔说过？……

而绘画呢？绘画他很少见过，直到十八岁他未见过。而后见过荷尔拜因的图画，后来在慕尼黑见过某些，如提香、丢勒、勃克林和费尔巴赫等人的作品。或许有一次还见过米勒作品的复制品。但是这妨碍我们提出“马肯森的师承如何”这样的问题吗？总是提出同一个问题。而回答是：

---

① 穆特尔（Richard Muther，1860—1909），德国艺术史家，著有多卷本《十九世纪绘画史》，里尔克写这组艺术家散文时参考了这部著作，文中许多材料来自这部著作。

师承自己。师承谜一般深刻的人格。师承父亲和母亲，师承已经忘却的痛苦和美，师承过去的偶然和永远不会过时的规律。

你只要观察一下这幅画，你就会牢牢记住这幅宁静的图画，这张面孔的表情，在这张面孔上劳动消逝了，让位给了爱，你看看那双手，它们又大又恬静地搂抱着孩子；你一定会同意我的看法，这里所表达的都是尚未有人说过的东西。人们不得不佩服，这双手在这样做时，是多么恬静，多么自然啊，多么老练，毫无夸张之意，毫无故意强调之嫌。人们可能会设法把这幅画算在别的什么人名下。也许巴斯提昂-勒帕什①会画这幅画，假如他不是病得那样厉害……

"我们的眼睛进行健康而自由的观察。"有一次马肯森这样写道。而这幅画就是充满了这种健康的观察。健康就是平衡。而在这里，在这幅画面上，就是平衡。空间划分的平衡，形式和色彩的平衡。色彩是凝重的，感觉并不完全自由，画面上有几处犹豫不决的地方，但是这种谨慎反倒使这幅作品那种悄悄地不引人注目和从容不迫的特点得到了升华。

这是一幅新教的虔诚画。没有圣母，只是一位母亲；一个人的母亲，她将要微笑；一个人的母亲，她将要受苦；一个人的母亲，她将要死亡；一个人的母亲。

在一八九五年的展览会上，这幅画没有引起人们注目。也许是因为悬挂得不好，特别是同时展出了同一位艺术家的另一幅大型绘画，这幅画尽管有大约四十个人物形象，却不及那幅母亲画像更有价值，但它在马肯森一生中，在他的发展中，却占有重要地位。这幅画是那种他第一次到沃尔普斯维德时便决定要画的一幅画。当时他在邻近的施路斯多夫参加过一个宗教性节日，一八八七年他又参加了这个节日。对此他在一封致奥托·莫德尔松的信中写道："这些人看起来都很出色；你想想，这些非常有趣的人；在一次宗教性节日上，在露天里进行虔诚的礼拜。今天早晨我们乘车去附近一座村庄，直到傍晚六时，我听了四场布道。这就是说，在作礼拜的人们听布道时，我作了素描。我非常幸福地想着往后能够画一幅这样的画……"

---

① 巴斯提昂-勒帕什(Jules Bastien-Lepage，1848—1884)，法国画家，具有自然主义的伤感倾向。

他当时尚未料到画这样一幅画意味着什么。这可不是什么幸福，这是一场战斗。

完成《乳儿》之后，他立即着手做这项工作。巨大的画布多数情况下放在露天里，只有在天气最坏的冬天才放在一座农屋的过道里。画室是无从想象的。这幅画不论白天黑夜都靠在一堵教堂的墙壁上，清晨早早地起来，在凉气袭人的阴暗中作画。当秋天带着它的暴风来临时，作画便意味着挨冻。作画意味着与寒风搏斗，像雅可布与主的天使搏斗①一样。一旦暴风袭来可能掀翻绘画时，作画便意味着夜间跳起来，在户外画前一站便是几个小时。这就是作画。有谁这样作过画吗？

在接下来的夏天里，由于对象的关系，当这幅画被置于赛尔辛根那干燥的高地上时，情况也好不了多少。一八九三年的秋天来得异乎寻常的早，再加上内心的斗争，犹豫和失望，这是在完成这样一项巨大任务时难以避免的。看样子，这幅画应该做得小一些，在家里根据自然的素描作画。拖着这幅巨大的画布去追踪对象，像拖着一架巨大的囚笼一般，的确让人气馁，而且成年累月地在风里站着、冻着。

马肯森想找个什么人帮帮忙。博克尔曼，后来的柏林教授，当时恰好在赛尔辛根作画，马肯森和他有来往，便去动员他，但毫无结果。有时马肯森甚至想去慕尼黑投奔乌德②。但是最终他还是独自一人，在无人帮助的情况下作完了这幅画。在柏林，经博克尔曼介绍，他在美术学院得到一处画室，在下一个冬季完成了这幅巨大而沉重的绘画。他给它取名为《露天礼拜》。对于他来说，这三年的劳动的确称得上是一次“露天礼拜”。他这次礼拜做得着实不轻松。他像一个奴隶似的侍候他的上帝，以一种苦行僧和十字军式的虔诚。不是用语言，而是用行动。

在这幅画里，人们看到了那种搏斗的痕迹，这幅画就是在这种搏斗中产生的，对此人们除了高兴地表示赞同之外，还能说什么呢？难道只能为

---

① “雅可布与主的天使搏斗”，据《圣经·创世记》：雅可布给岳父当了十四年长工后，在经营自己的家业中逐渐富裕起来，于是携带妻子、儿女、仆人和牲畜动身回迦南老家。途经雅博渡口时，天色已晚，他打发家人和牲畜过河，夜幕中走来一人与雅可布搏斗，直到天明不分胜负，那人便在雅可布大腿窝里掐了一把，使雅可布扭了筋，但他依然抓住那人不放，最后迫使那人给他祝福，并建议他改名以色列，未留姓名而去。雅可布认为此人便是主的天使。

② 乌德（Fritz Uhde，1848—1911），德国画家，擅长画以农村为背景的宗教画。



乳儿(1892)　[德]弗利茨·马肯森　绘

胜利而不为战斗树立纪念碑？

前面说过，从总体效果来说，这幅画不及《坐在泥炭车上的女人》那幅。现在必须补充一句，这幅画在某些细部方面是超过那幅画的，同时还必须承认，这幅画的价值也超过那幅画的价值。进行比较是难免错误和蹩脚的。在这里要完成的任务完全是另外的任务，既不是更大的，也不是更小的，但却是一个比较长期的、从许多方面来说是困难的任务。这个任务在画面的整个左侧解决得非常出色。对人物进行区分是容易的，可他们毕竟紧密得像一件编织物一样。在姑娘和妇女身上同样服饰的重复出现，被上升成为一种节奏，这种节奏的语言仿佛是许多的侧面奇妙地互相交错着。这种互相交错或许就是这幅画中最有价值的东西。作者的优势就是表现在这些交错当中。如果有人肯于花工夫按照人物的排列顺序探讨这个问题，他会对那些过分丰富的姿态，对几乎取之不尽、用之不竭的题材的这种变换感到惊讶。而在第二排里有一张年老的和一张年轻的面孔，它们相向而立，同样的和善与亲切，只有费里克斯·特鲁塔特①在他那幅双人肖像中才懂得表达这一点，这幅画在巴黎受到了人们的赞赏。

《露天礼拜》对于马肯森来说，也是走向更多观众的第一步。人所共知在这种情况下应该称为著名；至少在慕尼黑是如此，而在最初展出他的作品的不来梅，尚未达到这种程度。在那里施蒂勒先生，慕尼黑协会主席，看见了这些作品以及其他“沃尔普斯维德派”的绘画作品，他在一八九五年的水晶宫里为这五位目前住在沃尔普斯维德的画家提供了一个特殊的大厅。他们来了，成了这个展季的轰动事件。尤其是马肯森和莫德尔松。莫德尔松或许更出风头。因为对于马肯森来说，第一眼便会产生好感；那些见多识广的观众，喜欢走马观花式的浏览，很可能会想到这是一位穷人画家，许多人想起了乌德。至于说莫德尔松，仅凭匆匆看过，是无法弄明白的。尽管全部都是行家。令人惊讶的是，有人居然购买了他的《魔鬼沼泽里的暴风》。马肯森尽管从未获得过奖励，也因《露天礼拜》而获得了大金奖章。

但是，公众如何对待这些默默无闻的、孤独的劳动者，是无关紧要的。

---

① 费里克斯·特鲁塔特（Félix Trutat，1824—1848），法国画家。

即使公众表示拒绝，事情也不会有多大变化，这些人知道他们的道路，他们会继续沿着这条路走下去。

马肯森走的是一条直接通向人的道路，通向这片寂寞的黑色土地上的人，马肯森就是生活在这片土地上。凡是他观察自然的地方，他都会发现轮廓清晰的个别事物，但是在人身上，在这些默默的北方人物形象身上，却集中了他要寻找的一切。有的艺术家，当他们听音乐的时候，突然理解了一种性格，一个场面，一种气氛，而这是他们长时间里无法理解的。一首歌能够把非常散乱的光芒集中起来，能够把自然界里互相隔离或者被严格区分开来的东西统一起来，艺术家们从它那里把他们无法创造的东西几乎全部接受下来。对于这些艺术家来说，音乐意味着什么，对于马肯森来说，人物形象便意味着什么：风景的精华。当他只是画风景的时候，人们会有某种冲淡、削弱、空洞的感觉。这种感觉是非常准确的，尤其是在他那些风景素描中，这种感觉特别明显。这些图画的效果，如同许多纸张一般，那上边写满了一种巨大而沉着的字迹。缺乏生动的东西、强有力的东西、积累的东西、集中的东西，这种绘画的扩张力，立即又会出现在人物形象的描绘当中。可马肯森不是人物画家；他不擅长描绘人的面孔，肖像画令他手足无措。按照泰纳的说法，有的人，他们的命运是从自然的影响中产生出来的，而且只能从这里产生出来，马肯森就会描绘这种人。文明人，来自城市的人，在他看来，是没有故乡的人，天晓得他们的命运是从哪里产生出来的。他没有能力和兴趣研究这个问题。他觉得这些人如同被掐断的花卉，这是人们从一个遥远而陌生的国家得到的礼物。它们什么都未告诉他，或者只说了一个开头的字母，而他没有兴趣往下猜测；他必须观察它们曾经生长过的土地，它们周围的空气，温暖过它们的阳光和滋润过它们的雨水，以便对它们产生兴趣。如同他站在这些花卉面前，不是作为一个艺术家，而是随便作为一个什么人一样，在放弃这种风格时，私人的东西，偶然的东西，仿佛是资产阶级的东西一般，它所表现的东西会妨碍和伤害他心目中的艺术家。

人（按照平常的理解）和艺术家从来都不是同一个人。艺术家是不可思议的，人是可以说明的；人在某个村庄里如何出生，艺术家根本不感兴趣；人，不管他出身自什么环境，总归是这种特定环境的产物，即使他厌

恶这个环境。倘若有人想从什么当中去寻找他的根源。他永远是奇迹，把圣灵降孕转化为心灵的东西；所有人在这个奇迹面前都会感到惊讶，最感到惊讶的，也许就是他自己。

在马肯森的绘画里可以清楚地看到，如果除了艺术家之外还有人参与到创作中来，就会损害这些作品。它们立即会获得某种素材性的东西，轶事性的东西，伤感性的东西。作礼拜那幅画上的神甫便是这种类型。似乎不是艺术家自己选择了他，因为恰恰是这个人物形象是不可缺少的，他使左侧一组人物的朴实与平静保持了平衡，在这里一个青年人表达了他对这位美好善良的白发老人的敬意。画家马肯森似乎不该采用这颗脑袋；他在那幅母亲画像里已经发现了一种人的面孔美，这美是新颖的、真实的、深刻的。

如果人们在这位艺术家后来的其他作品中发现类似的观察，这意味着自我重复。只不过还须说明，作者有一切理由表现这位非常讨人喜欢、有点过时的、几乎像个少女一样温柔的男人，人们之所以反对他，是因为他比艺术家渺小，他会给艺术家带来损害。

马肯森后来的一幅画，即著名的《悲伤的一家》，完全摆脱了这种危险的二重性。

虽然这幅画是一幅室内画，马肯森在这里表明自己也是一个风景画家。这些人围绕一具儿童尸体站着，他们似乎是站在淹死孩子的那个池塘的对面岸边。这幅画并未表现室内任何日常的偶然性。只是由于这些沉思的人对周围事物表现得漠不关心，那静止的墙壁在他们身后才显得那样封闭。试想想若是伊斯拉埃尔斯①在这种情况下会怎样表达吧。室内装饰可能会得到表现，如家什、窗户。那些人，尽管他们是那样的无动于衷，依然会显出情绪的波动，如在痛苦中显得孤寂、可怜、手足无措、无助等。伟大的人物画家总是表现具有个性的、尖锐的、孤立的东西，可在这幅《悲伤的一家》中却表现了一般的东西，仿佛风景画似的东西。如果我们称一片森林是悲伤的，那么这些树木就是这样的：拥挤在一起，却又是单个的，沉默的，互相依赖的，如同与某种不可见的东西拴在一起。这些人劳动过，他们不曾付出许多时间照看孩子；孩子对于他们来说几乎是

---

① 伊斯拉埃尔斯(Josecf Lsraels,1824—1911)，荷兰自然主义画家，擅长描绘民间生活。



悲伤的一家　[德]弗利茨·马肯森　绘

陌生的，在孩子离开人世的瞬间，他们显得像客人一样尴尬。多数情况下孩子是同姊妹们在一起的，她与她们一道生活，对她们微笑，她们开始理解孩子。在她们脸上笼罩着这种丧生的阴影。但丧生对于她们来说只是一种惊讶，而惊讶是暂时的。明天她们又会发出笑声。父母又将开始劳动。他们悄悄地聚在一起，他们由于寂静，由于他们的穿着，由于在一周内不期而至的休假日的来临而显得闷闷不乐。他们想到的不是死亡；他们想到的是逝去的生活。

像在《露天礼拜》中一样，这幅画的魅力也在于人物组合的自然、紧凑和错落有致。两个孩子的头部分地被男人的左臂遮盖起来，在这种情况下，它们令人感到特别成熟，同整个空间的布局一样显示了一位大师成熟的技巧。

在一幅画幅较小但人物较多的《灵床》里，死亡的主题发生了某种变化。在一幢农家住房的过道里，正中间孤零零地摆放着棺材。男人们悲伤而沉默地沿墙坐着，好像互不相识似的，他们像在露天里一样戴着高高的黑色礼帽。女人们聚集在后面的房间里。这些人物形象当中，有个别的穿着华丽，但是可以说，每个人物都有不同于别人的动作。他们显得不甚协调，他们中间存在着不可充填的间隙。整个画面给人某种未完成的印象，这是一幅具有优秀价值的未完成品。左前方有一个小女孩儿手执一个花圈向画中走来，有点羞怯，倒也流露出某种庄严的感情。这一点表现得非常细腻，简直令人难以置信，似乎卡尔克罗伊特①这样说过。这个细节之所以使整个画面保持了平衡，正是因为它非常从容和朴实，丝毫未注入伤感的情调。

在大幅绘画中尚需提及的有一幅《土地》。这幅画特别是在色彩方面扩展了艺术家的经验。这里不再有早期绘画中那种涂得均匀的天空。在浮云流动的天空下，站着两个女人，她们拉着耙子，她们高大、朴素、动作有力，这活动并未贬低她们的身份。其中一个女人的红色上衣，是怎样在高高的天空里闪闪发亮，风儿是怎样在傍晚之前徐徐吹来，掀动白色的

---

① 卡尔克罗伊特父子都是画家，父亲（Stanislaus Graf von Kalckreurh，1820—1894）曾是杜塞尔多夫画派的代表人物，尤擅长画阿尔卑斯山风光。这里可能是指儿子（Leopold Graf von Kalckreuth，1855—1928），他是象征主义绘画的代表人物，擅长画工人题材，为格林童话画过插图。

头巾，把刮风的印象，如同翻译成另一种语言一样，重复出来，这也许是这幅画给人留下的最好的记忆。那个牵着耙子的老年男人，或许会产生更好的效果，如果人物形象的动作在画面上不完全是平行的，而是被置于画面的一个小角落里。那样，让他往后退一些，使他本身显得小些，他那往后用力的姿态，就会在某种程度上抵消女人们前进动作的分量，他的姿态也不会很显眼。这个隐蔽的形象若是被置于画面的深处，这幅画就有了深度。不过，画中所包含的东西，都在其中充分表达出来了，只是名字令人不够满意。画《土地》的任务尚摆在他的面前。人们如何从山顶上观看土地，他如何从自家新房子的窗户里观看土地，在广袤、巨大、深沉的黑暗中观看土地，这样的《土地》尚未画出来。他最心爱的计划，就是画那些平展展的、一望无际的田野，它们像宽阔的波浪一般，一块田野接着另一块田野，缓慢地陷入深色的洼地里，向着远方波光粼粼的哈梅河①水伸展开去。

许多事情好像都是为这些未来的绘画所做的准备，像他从前那些作品一样，他将借助人物形象的媒介看到和说出这些作品。两幅刚刚开始画的作品伫立在他的工作室里。播种者。画面上是一片波浪一般黑油油的广袤的土地，他如同被波浪推着向观众走来，画面上从容而有节奏地再现了他那严肃的表情。米勒最先画过这种表情，他赋予这种表情一种几乎是预言式的意义，但他却并未穷尽它的全部深度。在任何一片土地上，它都是新的，像伴随着每个人新诞生的生命一样。它似乎是随着环境而变化的，在这个环境里，农民与土地是并存的。在丰富而茂盛的地方，这表情是无忧无虑的、自由的、多种多样的。播种者迅速地走在广阔的土地上。在别的地方，农民缓慢地走在那寂寞的土地上。他那胳膊的动作是和善的、发人深思的。有时他几乎是静静地站在那里，陷入沉思之中，他想起了这里还是沼泽和荒原的时代。当时他还年轻，各种各样的劳动尚摆在他的前面，正是这些劳动使他变得苍老了。

马肯森将要画这样的播种者。他熟悉他，他熟悉人和他生活的土地，似乎他就是在这里长大的。多年来他在这里所得到的印象，都离不开他少年时代的记忆，同它们融合到一起。他不再有别的故乡，他扎根的这个

① 哈梅河(Hamme)，位于下萨克森。



土地(1898)　[德]弗利茨·马肯森　绘

第二故乡，比他出生的地方还好。这个第二故乡不是什么人送给他的，而是他追求来的，是他一步一步、一天一天经过努力争取来的。它成了他的世界、土地，现在他就生活在这里；一切发生的事情，都发生在这里；一切消逝的东西，都消逝在这里。也有永不消逝的东西。于是他想到要画那个另外的播种者，他的表情遍布全世界，从日出的地方到日落的地方。于是他画下了撒种的瞬间：山头讲道。耶稣站在山边上，靠着一棵巨大的橡树，这棵树的旧枝杈向着南方和北方伸展开去，向着东方和西方伸展开去。静静谛听的人群围绕着他站着，或低着头，或注视着他。但他却越过他们而看着远方，他看着那平展展的、一望无际的土地，是如何陷入深色的草原洼地里，如何向着远方波光粼粼的哈梅河水伸展开去。

对于马肯森来说，这不是什么新题材。这基本上是他一直在画的题材。这是通过人的媒介观看到和体验到的大自然。走向《圣经》的步伐距离自然是很近的，因为丢勒关于一个好画家所说的话，也适用于《圣经》：他在内心深处是充满人物形象的。

奥托·莫德尔松

一八九〇年夏天，一些居住在格拉斯高附近库克本斯佩斯村的苏格兰人，第一次在慕尼黑举办了展览。当一八九五年沃尔普斯维德的绘画到来时，人们仍在回忆他们。但是，这种回忆并未减少这些德国画家的作品所带来的惊讶。一位著名评论家①曾于一八九五年十月十五日写道："沃尔普斯维德的画家们在今年慕尼黑水晶宫年度展览中所取得的成功，在当代艺术史上是无与伦比的。这里来了一群年轻人，他们的名字无人知晓，他们来的那个地方的名字无人知晓，人们不仅给他们提供了一个最好的大厅，而且其中的一人还得了大金奖，新绘画陈列馆还收购了另一个人的一幅画。有的人完全知道，一个艺术家若想取得这样的荣誉，只有通过多年的努力和良好的关系才能做到，在他看来，这是一个非常不可思议的事情，凡是他没有亲身经历过的事情，他是不会相信的。一个事实从

---

① "一位著名评论家"指弗利茨·施塔尔(Fritz Stahl)，他当时任柏林美术杂志《艺术殿堂》编辑，在一八九五年第二期上曾发表《沃尔普斯维德的画家》一文，评论这次画展。

来不曾如此令人难以置信。”

这个令人难以置信的事实，首先是奥托·莫德尔松。他展出了至少八幅画，八幅先后迅速完成的画，这些作品里充满了光泽、韵律和惊人的激情。他那幅《魔鬼沼泽里的暴风》，给人的印象如同一首由一位白髯飘飘的行吟诗人朗诵出来的叙事诗。如果一个人像看一出戏似的经历一场暴风，他也能够画出这样明亮、宁静，仿佛在苏醒的画，画出这样一幅《运河秋晨》，还有那平静而深沉的河水和寂寞的房屋，这房屋掩映在来自四面八方摇摇晃晃的阴影里，伫立在闪烁着金色光辉的白桦树后面。这种反差强烈的对比，如同战争与和平、颂歌与牧歌一般。但是人们头一眼便能看出，这幅画里潜藏着一个人，一个观察的人和他那宽广的心灵，在他的心灵里，一切都成了颜色和风景。人们站立在令人难以忘怀的事件面前。那里所表达的都是宗教性的信仰。是用诗行，用啰嗦、冗长而华丽的诗行写成的宗教教义。语言是新颖的，措辞是反常的，色调对比如同黄金与玻璃器皿的碰撞。人们从未见过类似的东西，人们感到激动，震惊，不敢相信。直至有人说出了勃克林的名字。自然喽，每个人都认为勃克林这个名字就在自己的口头上，用这个名字可以表达一切。有几位谨慎的人却认为，不，不是一切。今天人们却觉得，什么都未表达。

是的，用这个名字的确什么都未表达。一个众所周知的名字同一个不为人知的名字放在一起。它们这是第一次并列在一起。那又怎样呢？这位不著名的人的绘画得到了公开承认，被贴上了标签，按照创作年代排列开来。那又怎样呢？人们可以静待下文。这里要说的就是这个“下文”。

但是，为了首先把连在一起的两个名字区分开来，最好同时要指出前者与后者有什么关系。勃克林于一八四六年来到杜塞尔多夫投到施尔默①门下，莫德尔松三十八年以后来到杜塞尔多夫美术学院时，从施尔默和莱辛②的风景画中第一次接受了绘画的激励。这是一个方面。另一个

① 施尔默（Johann Wilhelm Schirmer，1807—1863），德国风景画家、版画家、杜塞尔多夫美术学院教授，颇受卡尔·弗里德里希·莱辛影响，具有浪漫主义和现实主义倾向，介乎浪漫主义与自然主义之间。

② 莱辛（Carl Friedrich Lessing，1808—1880），德国画家，沙铎（Johann Gottfried Schadow，1764—1850）的学生，历史画奠基人，曾任卡尔斯卢厄画廊负责人，杜塞尔多夫画派主要代表人物。



运河秋晨(1895) ［德］奥托·莫德尔松 绘

方面，一八八八年奥托·莫德尔松第一次拜访了慕尼黑和沙克画廊。在那里头一个出现在他面前的是勃克林，他给他留下了巨大而无法忘怀的印象，人们甚至可以平心静气地说：这是最伟大的印象。在慕尼黑的展览会上，他同时还了解了寇罗①、朱勒、杜普雷②等人的作品，但与勃克林相比却都相形见绌。但是，当时的哪个年轻画家不是这样看的呢？今天的许多人不还是这样看吗？勃克林是一个阶段，一个分水岭，绘画的新约全书。尤其是风景画的新约全书。皈依于他是理所当然的，信奉他的学说是不危险的，因为他的学说早已不被视为异端了。它是国教。除此之外，人们忘记了恰恰是所有的青年人只会说："试试看，谁都不知道是否能做到，但是如果你有一点可能，那就试试看。"当时勃克林用他的绘画对年轻的莫德尔松就是这样说的。莫德尔松听信了，他做了尝试，他做到了。这就是他与这位来自费索莱③的大师的关系。

试试看，做一个人，做一个艺术家，意味着能够表达自己的认识。这似乎并不很困难，如果这语言源出于某一个人，是从他那里产生出来的，并由此出发逐渐地听信和理解另外一个人。这当然不是这么回事，相反，这语言是共同的，是别人不曾说过的，因为大家都在不断地创造伟大的、不绝于耳的、回荡不停的惯例，每个人都会把自己最关心的东西加进去。于是在这里便出现了这样的情况，一个人精神上不同于他的邻人，当他表达自己的认识时，自己却消逝了，如同雨点儿消逝在大海里一般。一切有个性的东西，如果不想沉默不语，都需要自己的语言。它不可能没有自己的语言。大家都知道在自己身上去感受巨大的差别。但丁和莎士比亚，当他们说话的时候，构建了他们自己的语言；雅可布森逐字逐句地创造了自己的语言。至于说这词汇是从哪里取来的，他用行动特别清楚地指明了这一点，而德拉克洛瓦④却用语言表达了这种主张："自然对于我们来

---

① 寇罗(Jean-Paptiste-Camile Corot,1796—1875)，法国情调风景画最初的代表人物，后来接近印象派。

② 杜普雷(Jules Dupré,1811—1889)，法国画家，属于巴比松画派。

③ 弗索莱(Fiesole)，意大利多斯卡那一城市，属佛罗伦萨省。

④ 德拉克洛瓦(Eugene Delacroix,1798—1863)，法国浪漫派绘画的典型代表人物，他的《西厄斯的大屠杀》与雨果的剧本《爱尔那尼》，西贝柳斯的《幻想交响乐》并称为欧洲浪漫派宣言。他是法国最早描绘北非题材的画家，著名作品有《阿尔及尔的妇女》和《摩洛哥苏丹》。德拉克洛瓦这句话是通过法国诗人波德莱尔流传下来的，见波德莱尔《一八四六年的沙龙》和《一八五九年的沙龙》二文。译文见郭宏安译《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社，一九八七年版。

说是一部字典，我们在那里寻找词汇。”

这与本书开头提出的看法似乎是矛盾的，前文说，自然对于人来说是另外的东西，是陌生的东西，甚至是敌对的、无动于衷的。这话在这里并未失效，而是做了重复。恰恰是这种情况有可能把自然当作一部字典来利用。只是因为自然对于我们来说是这样的千差万别，这样的完全不同，我们才有可能通过自然来表达我们的认识。用同样的东西表达同样的东西，并不是进步，用铁敲打铁只能产生噪音，不是产生火花。当然，这种独特的可能性并非一开始便存在，它是发展的，它是成长的。它是数百种关系中的一种，借助这些关系，人在数百年的历程中依附于自然。在那遥远的时代，人以其麻木的淡漠态度对付严寒，因为他无法忍受自然的寒冷，便成群结伙地居住在具有巨大而残酷的力量的自然界中，并屈服于这种力量。这种顺从不是别的，而是一种极度的摆脱。整个自然因此似乎不得不与人发生关系；这样看来，自然似乎只能通过人，通过他那放大而歪曲的、偶像一般粗糙的肖像来表现自己。那时尚没有艺术。人们看不见自然，人们惧怕自然。即使在人们开始观看的时候，也看不见它，人们看见的是眼前的事物、眼前的人。他是人们所要表现的第一块自然；由于人们需要帮助，并且没有自卫的能力，首先需要表现的只是最紧迫、最必要、最共同的东西。即使到了这时，也还没有艺术。艺术开始于当一个人接近一块自然界，并从它那里为某种非共同的东西，非同寻常的东西，个人的东西，获取词汇的那一瞬间。这时，集体尚未巩固，个人尚未受到保护，仿佛是在最初的自由时刻，这时他开始关注自己。于是他接触了眼前的人，以便从他那里为自己、为他最初的孤独的经历获取形象。在他尚能看到的遥远的事物中，他设法寻找表达它的方法。这种艺术的第一个阶段就是这样的，我们知道，这种艺术是以两种一再反复出现的表达方式为标志的，即国王与动物。现在同样的规律贯穿于一切发展之中。艺术家始终是要想表达，必须表达某种非常个人的、孤独的东西的人，表达某种与众不同的东西的人，他总是设法表达最陌生的东西，表达他尚能看到的遥远的东西。这种遥远的东西，永远是他最喜爱的东西，这或许就是最初的结果。这种爱不是别的，或许就是他向对象表示的亲切的感激之情，他希望从这种对象中为自己最深刻的经历找到明显的标志。这种对象时刻都在发生变化，它越来越接近真实的自然，直到它在我们的时代与自然完全

重合。对于希腊艺术家来说，这就是裸体的人，文艺复兴时代是面孔和女人，现在则是风景，真实的自然。自从人们开始关注物以来，物也慢慢地被引入到自然中来。今天的艺术家，不只是画家，从风景中接受语言来表达他的认识。这一点是可以详细证明的，现在一切艺术都到风景中去讨生活。比如说从旧式的诗歌中便很容易看到，人们是如何胆怯地认为，借助风景的手段只能表达一般的事物；人们认为把青春比喻成春天，把愤怒比喻成暴风雨，把情人比喻成玫瑰，便达到了最高境界；人们根本不敢表达得更具有个性，惟恐被自然所抛弃。直至人们发现，自然不仅有表达表面经历的某些语汇，而且还提供了机会，以感性的和明显的方式，表达最内在和最独特的东西，最具有个性的东西，直至它的最细微的差别。现代艺术就是以这个发现开始的。

假如有人认为，这里所说的都是多余的，不属于这个话题的东西，那就只好请求谅解，在群众当中和意见分歧的情况下，最好不要谈论一种特定的艺术，因为尚未把某些共同点确定下来，一切从前的和一切接之而来的观察都是以这些点为基础的。这些条件并不想强迫人接受，它们只是读者了解这本书的存活期限的一把钥匙。

令人遗憾的是，在重要的艺术问题和艺术创作问题上，尚没有能够令人默许的广泛一致的看法；所以每个人都不得不陈述自己的主张。否则他便有被人误解的危险，或者根本不被人所理解。

即使记载着这些说明的段落，也不是信手拈来的。这些说明对于这里所谈的所有艺术家都是重要的。尤其是要想理解奥托·莫德尔松的意义，没有这种长远的眼光怎么可能呢？因为他的艺术的因素，除了人物和风景之外，不可能称呼别的。为了公正地评价这位艺术家，不是观察眼前的发展，而是有必要观察遥远的发展，并等待着在遥远而神秘的联系中透进一线光明。而现在由于揭示这些联系的闪光已经熄灭，人们可以谨慎地借助有限灯光继续考察。

这灯光照进一个微小的世界。它照亮了一堵墙壁，这墙壁是属于一幢古老的小房子的，照亮了一棵树，这棵树站在一座花园里，这花园类似一座寺院的花园，完全被巨大而古老的墙壁包围着，树长得很高，因为它没有向四周伸展的空间。此外，这不是很小的花园，假如能拆除那些爬满许多黑色常青藤、被风雨剥蚀的绿色砖墙，这花园是蛮大的，蛮透亮的。

但佐斯特[①]的花园就是这副样子。它们沿着街道，一座紧挨着一座，每个花园都有自己的四堵墙，只有沙沙作响的树枝探出墙来。每当星期天下午，你沿着这样一条空荡荡的花园小巷行走时，周围回响着自己的脚步声，边走边欣赏着那些树冠，想象着这些花园，花园里长得高高的树木。多数花园里不再有房屋；花园里就是这样自然而然地花开花谢，似乎无人知道它们。即使里面有房屋，也很难说有谁住在里面。有时当你经过墙壁时，只是听见声音，这声音似乎是从一个遥远的地方或者从一个遥远的时代传来的。从一个曾经有过许多声音的时代。乡镇议员们装腔作势的声音，温柔的、仿佛悲伤的女人的声音，年轻姑娘和儿童的声音，这声音是明亮的、真挚的。因为佐斯特曾经是一个大城市。如果你是在那里长大的，你总会想着过去。你会想象它过去是什么样子，你将不知疲倦地去寻找，那光辉而伟大的岁月还有什么东西可能会遗留下来。你所能发现的，主要是两样东西：教堂和花园。

至于说它们影响了奥托·莫德尔松的童年，这很难说，它们依旧是它们。在教堂里他曾经看到，过去被保存下来，被记录下来，在那里，过去是不会消逝的。只有走进圣佩特里教堂，才能置身于另外一个世界，那里还是中世纪。在花园里则是另外一副样子。它们也在述说着过去的时光，但它们懂得如何利用过去，转变过去，它们尚活着，它们在转变着，它们属于未来的每时每刻，属于雨，属于风，属于傍晚和寂寞，而在三月里，每当雪季过去，人们便能看到它们是前途无量的。后来在奥托·莫德尔松身上，在他的艺术中得到充分发展的关于神话和童话的感受，就是从这些印象中产生出来的，因为神话不是别的什么东西，正是溶解在自然中的过去，正是馈赠给自然的人物形象；它们的时代过去了，但自然如同一个停留的时代，它有着足够的生机，把它们再现出来，把它们保存下来。它们适应了自然；男人们接受了树木的表情，姑娘们向小溪学会了唱歌，向风儿学会了跳舞。于是它们生活在自然当中，如同生活在大海里，有时它们从大海里探出身来进行呼吸，看看花园道路的顶端是否有人可能在观察它们。因为它们对人尚未完全如此漠不关心，像它们生活在其中的自然那样；森林总是在观察着自己的深处，森林里眨着成百只神秘的眼睛。它

---

① 佐斯特(Soest)，德国北莱茵-威斯特法伦州一小城，中世纪时曾是一个繁荣的商业城市。

们倾听着从森林里传出来的道路上的吱吱响声，倾听着越来越近的声音。

这便是奥托·莫德尔松的那些童话人物，那时他可能已经预料到了这些人物。但是，通向这些人物的是一条遥远的道路，他立即开始走这条路。这时他所面临的问题，首先是尽可能地接近自然。做起来如生活在自然当中，如同那些生灵一般，置身于一切隐秘当中，并且熟知已有的日常口令。那时，没有哪一棵树木是矮小的，它们被提问并且必须回答它们都知道些什么。没有哪一只甲虫是渺小的，它一直生活在自然当中，人们可以向它学习一大堆东西。不只是树木，人们还认识了灌木丛和花卉；这是花园里所有居民的一种持续发展着的民间故事，凡是暂时停留在爬满常青藤的墙壁上的每一只小鸟都必须登录在案。人们敞开着家门，对任何客人都不例外。蜘蛛拖着它们的卵囊出出入入，苍蝇和蛾子、蚂蚁身着劳动服，高贵的甲虫身着绿色的、金光闪闪的官方燕尾服。最终人们还以明智的方式同这个小小世界上的幽灵——幼虫打交道。人们把它们从坟墓里请出来，它们到来时，如同木乃伊一般，像扎在一起的无数捆干柴，面孔被遮盖起来；人们绝不可忽视它们，因为它们对未来知道得或许最多。那些岁月就这样消逝了，它们像一个白天一样消逝了，童年就是这样过去的。一个早上，这故事中的英雄在一张陌生的床上醒来，躺在他那卧室的窗前，他看到的不是花园，而是一条小巷，一座古城的小巷，它令人回想起佐斯特，只是这座城里没有了众多的花园。教堂出现了，是的，甚至出现了一大批教堂，这些教堂里充满了歌唱、音乐和富丽堂皇的装饰，因为它们是天主教的教堂。这是在敏斯特。那时常常有一个年轻而瘦削的中学生出现在佛朗西斯派托钵僧中间，当他们举行漫长的五月礼拜时，他站在一个黑暗角落里，看着那些身着棕色衣服的修道士，他们正在昏昏沉沉的合唱声中，遵照谁都不熟悉的规则运动着。这个通常很容易难为情的青年人，常常一站便是一个小时，无拘无束地不知在观察什么人。他观察他们，像观察小动物似的，与此同时他在学习，类似向那些小动物学习一样。他学习那些运动，这运动很少是与人们的衣着协调一致的；他学习在众人那种神秘的杂乱当中掌握节奏；他学习如何让环境以引人注目的方式参与到人物中去，而这些人物重又走入环境中来，消逝在环境之中，用一种不显眼的拟态把自己伪装起来，还要伪装得层次分明，协调一致，隶属清楚：一句话，他学习到了，到处都会以这种方式产生一块自然，而对于那些

接近了自然以后，又回过头来设法在静静的观察中把握全貌的人来说，生灵与世界似乎很少是纠缠不清的。如果说这是朦胧中的生活，那么长长的宗教仪式行列，便是光明中的生活。那里的一切，诸如面孔和花卉，儿童穿的鲜艳衣服和神职人员穿的棕色长袍都混杂在一起。圣体匣接受了太阳的光辉，又把它成堆地洒向人群中去，人们的头顶上飘动着沉重的彩旗，人们从它们那独特的摇晃中能辨认出旗手的步伐和他们的胳膊的劳顿。一切都是无秩序的、杂乱无章的。但是太阳的光辉来了，它包围着事物和人群，似乎借助规则充满了一切，以令人不可思议的速度，一个接一个地进行协调。对于草场上的花卉来说，有时是这样的，人们匆匆忙忙地把它们摘下来，漫不经心地一朵接一朵地扔在一起，只要仔细查看，那只能是乱糟糟的一堆。但是有朝一日，人们犹豫起来，把花束举到空中，便会惊讶地发现，这是一种什么样的协调呀！色彩的过渡是柔和的、协调一致的，互相间的对比是纯洁的。

但是，在城市里还有更多值得看的东西。在兰伯图斯塔①上挂着再洗礼派教徒的笼子，宗教仪式行列临近时，人们以为可以看见约翰·封·莱顿背着他那所有的皇室财宝，跟在巨大的行刑大刀后面走来，这把行刑大刀如同惟一的一句话，体现了他的权势。在对面的市政大厅里还悬挂着那些大人物的画像，是他们于一六四八年缔结了结束那场伟大战争②的伟大和平条约。他们当年坐的椅子还摆在那里，人们在想象中还能看见他们当年坐过的椅垫上的痕迹，这是那些公使们在那次漫长而重要的会议上留下的另外的结果。

夏天时，人们便忘记了这一切。这时，自然成了主要事物，自然即使摆在城门前，在一天之内依旧能十次地满足一种内心的愿望。但是在冬天，当户外什么都看不见的时候，整个过去便像一种第二自然，像一座冬天的花园一般开始生长和欣欣向荣。一张巨大的表格被编制出来，这张表格包括了所有的国王和皇帝，当人们编制完全世界执政的王朝时，还会向教皇、主教、大公和某些享有特权的侯爵和伯爵家族敞开大门，只要能

---

① 兰伯图斯塔（Lambertusturm），据传兰伯（Lambert von Hersfeld）是一个修道士，死于一〇八八年，生年不详，生前曾撰写过一部关于他那个时代的历史书，到一〇七七年为止，这是一部忠于教皇的著作，“兰伯图斯塔”即以他命名。

② “伟大战争”指一六一八至一六四八年德国三十年战争。

搜集到他们的名字并尽可能搜集到他们的画像。当然喽,这些画像是画得准确的。不只是这些画像,一切带画儿的东西,只要能弄到手,都会被人以某种家庭方式复制出来,而且总是复制成彩色的。有很多事情是可以用这种方式做的。把这么多篇幅献给一个青年人的这些活动,不是显得有些夸张吗?人们不能低估这些岁月对于这位艺术家的意义。这些岁月充满一种快乐而朴素的准备工作,人们可以说,在这些岁月里所发生的事情,全都与正在成熟的人那种尚未形成的生活愿望和人生追求具有内在的一致性。完全依靠自己的力量,自然孜孜不倦地为完成尚未透露的计划而工作着。这些岁月的特点就是不断地采撷、搜集和积累。选择是完全自发进行的。自然以其几乎像梦游一般的可靠性,选取那些它所需要的东西,它总能在上百种事物中找到它需要的东西。

目标一旦确定下来的那一瞬间,这种选择就改变了。这种每天每日为自身而设置的自我教育,将为几乎是偶然发生的外部影响所代替。自然将被打乱,它的可靠性将消失,而如此宽广、平静地摆在一条道路面前的许多道路,是人们无法逾越的。

后来,当人们通过这种充满危险的时代以后,便可清楚地看到,人们把一切自己的东西又与当年割断的东西联系起来了。回过头来,人们会对那个黑暗时代所采取的深思熟虑的智慧感到惊讶,在那个时代任何东西都不是徒然发生的,一切都是为了未来。任何微小的追求都是一种伟大的爱的根。任何东西都未丢失;后来人们看到,每一个好的果实,都来自当时开放的一枝花朵。

长话短说,奥托·莫德尔松十九岁离开敏斯特,进入杜塞尔多夫美术学院,他在那里工作了四年,得到杜克尔①教授的亲切关怀,赢得弗利茨·马肯森的友谊,然后与他和亚历山大·黑京一道于一八八八年来到慕尼黑。在慕尼黑他在沙克画廊里长时间地观看了勃克林的《海的寂静》和柔和得可爱的小画,然后他又去卡尔斯卢厄投奔白什②教授,在那里也像从前在杜塞尔多夫一样,并不感到满意。最后这几年的结果,简短概括起来是:不能这样下去。现在要讲的是,如何不这样下去,变成了完

① 杜克尔教授(Eugène Gustav Dücker,1841—1916),德国画家,自一八七二年起为风景画教授。

② 白什教授(Hermann Baisch,1846—1894),德国画家。

全另外的样子。

沃尔普斯维德时期开始了，怎样开始的，前文已经说过了。现在要说的是那年秋天，那时三位年轻画家站在一座桥上，却未能告别；那年冬天是伴着漫长的黑夜和谈话，伴着终生受益的书籍到来的；另一年冬天在汉堡，谁都未能正儿八经地开始工作。奥托·莫德尔松也未能轻松地开始工作。可到底还是发生了一个奇迹。这是在每一个艺术家生活中都必然要发生的那种奇迹之一，由此艺术家的生活才可能得到充分发展。他获得了一种语言，一种自己的语言，就像罗塞蒂①在伊丽莎白·埃里诺尔·西达尔这幅画里接受的那种语言一样。但是，真正的创作现在刚刚摆在他的面前。在最初的几周里也许他已经感觉到，在这里，在沃尔普斯维德那罕见的、丰富得令人难以置信的自然中，他的语言正在等待着他，他在努力的道路上遇见上千种表达方式，来表达他内心的上千种经历，他第一眼便认出了这些表达方式。

回忆浮现在心头。对教堂和花园的回忆，对国王和国王子孙的回忆。一切曾经是那样可爱，那样贴近，那样重要的事物，都在这里重现出来，一切都在这里找到了自己的位置。人们不必再从一个事物走向另一个事物，从教堂走向花园，走到城门前，走进市政大厅。这块土地不曾有过历史。它是在缓慢干涸的沼泽地上生长出来的，那些定居在这里的贫穷而不幸的人们，是没有历史的。然而一切过去和一切过去的辉煌，似乎又以各种各样的方式保存在这里。人们似乎是把一个色彩斑斓的时代踏得粉碎，然后搅拌在沼泽里，这个世界就是由此产生出来的。土地呈黑褐色，几乎是黑色，但是它可能接近红色或者紫色，接近一种红色或一种紫色，如同在古老织锦上所看到的那样沉重和闪光。这土地上常常布满一望无垠的荆棘，使它呈现一派荒芜景象，忽而色彩浓郁，忽而衰微破败，时而污迹斑斑，时而鲜亮，时而昏暗，如同梳理得不整齐的天鹅绒。与荆棘相邻的则是一块宽阔地带，那里长着一种柔软而摇摇晃晃的草，它们是苍白的、枯黄的，它们不停地摇晃着，毫无光泽。在秋季里更是如此。白桦树站在那里，如同身着白衣的圣徒，它们几乎无法掩饰自身的光彩。它们的

① 罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882），意大利裔英国抒情诗人、画家，在绘画方面推崇拉斐尔（Raffael），崇尚感官的和神秘的美。西达尔（1834—1862）是罗塞蒂的妻子，意大利诗人、画家，因貌美而著名。

树干包含着世界上的一切白色，这是按照充满神秘的规则安排好的。那里是白色的百合花，花朵上闪烁着月光，那是昏暗的白色，像人的眼睛一般，而那红色的花朵，如同某些玫瑰花瓣一般白里透红。那里有从来无人见过的白色花朵，人们叫不出它们的名字，它们是这样的与众不同。如果有人在桦树脚下稍稍掀起一块泥巴，便会看到树根上覆盖着一层巨大而华丽的红色，这是强大国王的红色，是提香和维罗奈斯①的红色。人们有一种感觉，似乎只要随便在哪里揭开这片土地起伏不定的硬壳，便能发现一切节日的色彩和附着在上百种根须上的古代夏日的光泽。如果人们继续前进一步，走到沟渠旁边，那里的水静得如同一面由深蓝色金属制成的明镜，人们也可能会想象，在一切下面，在草地、道路和小树林下面，是同样明亮如镜的深渊，下面沉重而无助地悬浮着一个五彩纷呈的黑暗世界。

这个奇迹发生了。这种语汇出现在一位青年画家的心灵里，他借此表现自己的内心感受。但是最初的尝试已经表明，首先需要的是学习。这种语言，平心静气地、头脑清醒地借助手里的书逐条地学习这种语言。虽然有了这种语言，但他尚未掌握它。这语言如同一条宝石项链摆在他面前，但他还不能佩戴它。于是他日复一日地走到大自然里去，把它的伟大语汇严格而认真地记载下来，虽然尚未接触到一个音节。这就是语法。人们会慢慢过渡到句法，那是在冬天。那时在奥托·莫德尔松低矮的卧室里出现了一些蝴蝶，像书籍一样打开着。他阅读着蝴蝶的翅膀和鸟儿的羽毛，像阅读颜色学大纲一样。那可不是干巴巴的教科书。它的文体既简明又丰富，充满例子和比喻。然后他看见了扁平而干燥的植物。不是鲜活的颜色，而是干枯的、无光泽的，是记忆中的颜色，而不是生活中的颜色。红色几乎成了黑色，蓝色像经过日晒一般变得苍白，一切绿色植物都取得了一种棕色的、持久的颜色。它们不再改变。但是，尽管发生这样的变化，却不失其和谐。每一种声音似乎都了解别的声音，几经变化的摇摆之后，又会出现一种平衡，像生活旋律一样奇特、丰富和充满神秘色彩。岁月就是这样过去了，充满学习的时间，倘若说有什么使这些岁月显得阴郁的话，那便是如同一个诗人渴望用这种语言开始正确写诗的迫切心情。

---

① 维罗奈斯(Veronese,原名 Paolo Cagliari,1528—1588),意大利文艺复兴时代画家,威尼斯画派代表人物,他的绘画色彩丰富,既有世俗题材,也有神话和宗教题材。

在某些段落，由于学习者的严肃与认真，也预示性地留下了诗人温和微笑的印记。有一幅产生自一八九三年的素描，一幅对于自然的忠实记录，令人感到（无法说为什么）颇似一首诗。在那里人们看到一个不大的长满草的山谷，那里有一小片残存的水面，明亮得毫无光泽。四周是草地。从山坡上，在零乱的暮色光辉中走下来一个姑娘，她前倾着身子站在水面附近。她那红色上衣在暮色中显得更为深暗，在这幅宁静画面的微弱银绿色中闪烁着。

但是，也有畏缩不前和犹豫不决的时候，这是每一个学习的人都会经历的，这时候任务会显得非常艰巨，几乎无法着手工作。作为这种时候的反应，有八幅画可供考察，这八幅画于一八九五年在慕尼黑的水晶宫展出时，曾引起很大的轰动效应。它们不仅表明作者相当准确地掌握了语言，也表明一种特定风格形成的过程已经开始了，这种风格将从一幅画到另一幅画地继续下去，同时这语汇和才能几乎将逐日地扩大开来，并将越来越无意识地加以运用。因为这条遥远的道路必须走下去，使每一个音节都成为清晰而强大的意识，直至再忘记，这就是说，直至无意识地、朴素地运用这些已经获得的财富。对于奥托·莫德尔松来说，在经过这么多年有目的的工作之后，再找到那些无意识的道路，使他的艺术，像每一个诗人的艺术那样，达到最深刻的程度，肯定是困难的。对于许多人来说，当他们已经依恋于自然的时候，这些道路已经是驾轻就熟了。在他来说，几乎是在那天的傍晚便对小画产生了兴趣，这些巴掌大的小画，都是他信笔画出来的，当时他并未想到是在画这些小画。在这些素描中不断地倾注着内心深处的个人感受，这是他在绘画中从来不敢表达的东西；在这里，在一种黑与红相间的暮色中活着他的世界，如同玫瑰生活在蓓蕾之中，屏住呼吸，昏暗与简练。这些小幅画，仿佛离开了一切语汇，是用那种语言的精神制成的，为了获得这种语言，他做出了和正在做着不懈的努力。如果说别的走法是一种诚实可靠的走法的话，那么这些道路便是朝着同一目标的飞翔和射击。在他的绘画里，表达方式越是完美和朴素，它们便会从语言的精神中获得更多表现它们的语言，它们便会更接近那些小画的本质，也许就像人一样，他们越成熟，便越接近自己的心灵，直到他们最终在一个生活的顶点上与心灵达到一致。于是，在这里一个罕见的，简直可以说是非常好的艺术发展的两条道路迎面走来，它们也许会很快重合到

一起。一旦实现了这样一种重合，人们将会看到这个诗人画家，现在是如何生活在那些不可重复制作的小画的黑暗中，他的最好的绘画是怎样在等待着他。这些绘画的数量是很大的。倘若有人想描绘它们，将会糟蹋了它们。这位擅长表现傍晚的大师，画出了十分美妙的暮色，在羊毛上颤动的暮色，映照在水面上的暮色，围绕着随便一个孤独的人物形象的、昏暗的、寂静的暮色。有时他用少许白色把一个少女置于月亮升起的时候，人们看见月亮在那里闪烁着微光，如同看见泰奥多尔·施托姆①那首颇为类似的风景小诗里的莱吉娜一般：

依旧在那片牧场上编织
那件月亮童话的锦衣，
她仿佛伫立在树荫下，
在那夏日的黑夜里；
我仿佛自己找到了归路，
穿过沼泽和田野，
她从未由森林的边缘
走到尘世中来。

但是，称他为暮色画家是不够的。他笔下的傍晚，有些如同画在名贵的硬木上，还有早晨，充满春天和朝气，还有色调阴暗的白天和远方的阳光。

有一次他自己也说过："最强大的、最闪光的、最茂密的，如同最纤弱的、最温柔的、最细腻的；阴沉的、昏暗的、浓郁的，如同光亮的、明朗的；轰鸣之声与沙沙作响，黄金与白银，天鹅绒与丝绸，一切，一切都是我所关心的。"

他所关心的一切，都包含在这片土地谜一般的自然当中。在自然当中有表现强大与寂静的表达方式，对于"轰鸣之声与沙沙作响，黄金与白银，天鹅绒与丝绸"，有许多无比响亮的名称。那些表达强大的词汇，还可以提高再提高，直至它们表达出人们能够承受的最强大，而那些表达寂

① 泰奥多尔·施托姆（Theodor Storm，1817—1888），德国诗人、小说家，受晚期浪漫派影响，诗歌具有伤感情调，小说作品有《茵梦湖》等，我国有多种译本。《莱吉娜》一诗，曾被作者用于他的短篇小说《一片绿叶》的结尾部分。

静的语汇，加上弱音器，比寂静还寂静。这就是对比。有时在这片土地上风儿不停地刮着，它们是如此之强劲，白天几乎是没有时间；因为从西方吹来的风儿，裹挟着夜晚而来，早得出乎意料，如同一场暴风骤雨自远方奔突而来。而在夜里，当暴风越刮越烈时，席卷全世界，横穿沼泽地而来，滚滚而来，追逐而来，翻腾而来，那些居住在房屋里的人们会以为大海又来了，它会呼啸着夺回这片旧日的土地。除此之外，也有这样的日日夜夜，如同生活在山与山之间，如同僵尸一般毫无动静，空气是静止的，水面比镜面还要平静。或者当人们走进草原时，它既色彩斑斓，又举目荒凉，这景象似乎能让人看上个把钟头，直至被弯弯曲曲的树木所打断，这些树木的存在早已被人们默默遗忘了。然而突然间，如同一首诗的许多段落，隐约可见花园小径，铺设得颇有章法，人们以某种幽静的闲适心情，绕了一个半圆形，向着下一个地点走去，而不是径直向它走去。人们在矮树篱笆旁边发现了一种往日园艺的痕迹，如同青年时代往来于宫廷里的人们展示其半遗忘的礼仪，他们很愿意回忆这种礼仪。人们发现一些地点，在那里曾经有一些精致的小桥架设在毫无危险的小溪上，还发现一些偏僻的地方，那里可能曾经是露台，它们已经被人遗忘，却被似乎毫无目的的小径悄悄地找到了踪迹。或者，在一幢房屋后面出乎意料地一下子找到一片空地，巨大而宽敞，那里散落着房屋、树木和小树林，这片平地上的道路伸向一望无际的远方，无人敢于给这片平地命名。时间和意外似乎都被忽视了，人们以为看到了地球上的各个国家，在远处，在静静地吃草的牧群上方看见了圣父的影子。

在这片土地上没有什么不能发生的事情。即使是令人难以置信的事物，也能从这丰富的天地间获得真实物体的具体性和真实性。这片天地终止于布满星辰的地方和尚未降雨的地方；但是它们开始于这里，在我们的脚下。它们憩息在每一片树叶上，它们就在儿童们的头发和手上，它们若有所思地附着在一切事物上。

这片土地上有着如此强有力的语汇，它们能够表现几乎无法表现的事物，这就是奥托·莫德尔松的语言。你可以看到，他越来越作为诗人在运用这种语言。他十分熟悉这种语言，他懂得在它的财富中进行选择；他在不断追求，只是表现重要事物、伟大事物、最必要的事物。艺术就是这样。一旦一切事物都已齐备，群体的磁力便会把它们一个接一个地连缀起来，

使其主动地，亦即按照自身的规律适应一种统一的、任何地方都没有空白的形式。这种天然形成的形式，本身具有两种作用：向内有宁静感和亲切感，向外则有那种充分的装饰的明确性，正是这种明确性，才使绘画成为绘画。但是，这种装饰性因素不只是依赖于形式，它首先需要的是色彩。这位画家对色彩的本质把握得多么广泛，前文已经描述过。那位德国伦勃朗①所说过的话，他也认识到了。对于他来说，母鸡、鲱鱼和苹果比鹦鹉、金鱼和柑橘更丰富于色彩。但是对于他来说，这并不是局限，而是一种差别。他并非执意要画南方的事物，尽管他口头上不断提起和不断吹嘘它那缤纷的色彩。他认为自己的任务，就是表现那些内在充满色彩的事物，他用一种卓越的语言称其为"北方充满神秘的肃穆色彩"。人们应该学会评价这种任务，而不能忽视它，他为解决这个任务，付出了自己的一生。这是一个平静而深刻的人，他有自己的童话，他有自己的德国北方世界。

弗利茨·欧沃贝克

时间飞逝。当莫德尔松和马肯森于一八九一年秋重返杜塞尔多夫，来到"塔塔罗斯"②时，他们发现了许多新人和不太熟悉的面孔。来自沃尔普斯维德的客人引起了好奇心和惊讶。这些年轻人当中，没有谁能够想象怎么可能在冬天住在随便一个村庄里，被大雪所围困，与世隔绝。其中有一个人感到特别惊奇，他向奥托·莫德尔松走来，虽然他显得沉默寡言，却想说些什么，当说话的机会到来时，便向他询问怎么可能。"沃尔普斯维德？我知道这地方，"他说，"我是不来梅人。"在交谈过程中他进一步询问了那村子里的情况。人们可以发现，他对于亲身去经历一番考验，并非没有兴趣。莫德尔松仔细观察着这个肩膀宽宽、嘴巴光光的年轻

---

① "德国伦勃朗"指德国作家、文化评论家尤利乌斯·朗格本(Julius Langbehn，1851—1907)，他于一八九〇年出版了一部蜚声德国文化界的《伦勃朗作为教育者》，宣扬反对唯物主义和工业化的思想，鼓吹用内省和唯心主义作为德国政治、社会、文化复兴的主要条件，对乡土文学和沃尔普斯维德画派发生过影响。里尔克于一九〇二年从奥托·莫德尔松那里得到这本书，他后来在给莫德尔松的信里说，这本书的观点"常常是对的，多数是错的，今日的蜗牛都超过了他"。

② "塔塔罗斯"(Tartarus)，希腊神话中的冥府，提坦巨人的囚室，指杜塞尔多夫美术学院中以此为名的一个学生团体。

人,他有一副笨重而敦实的体魄,当时他正跟着耶恩伯格①工作,他最喜欢说的一句话是"无法遇到的自然力"。他邀请他来。没过多久,他来了,并且留了下来。这便是弗利茨·欧沃贝克。

沃尔普斯维德对于他来说,也是一次非同寻常的经历。与莫德尔松不一样。在这里他没有找到表达自己心灵的语言。他根本不想表达自己的心灵,他不是诗人。他躲在一个沉默的硬壳里幻想着,他需要在世界上为此找到一种平衡力量。所以他画呀,画呀,按照自己的肖像来描绘事物,粗壮、宽宽的肩膀,充满伤感的沉默。这里的事物究竟就是这样,还是他这样观察它们?总而言之,它们进入了他的观察视野,他研究它们绚丽的色彩和它们那丰富的形式,研究它们那寂静的存在状态,所有这一切都能使他对自己周围的现实产生感受,而它需要的正是这种现实。当他阅读比昂松的作品时,强烈吸引他的,正是这样的现实。他所想象的生活就是这样,他所说的生活就是这样,不管人们走到哪里,在距离费奥尔德②不远的明亮小城里,只要人们走进去,便会看见那里的人们做着某种简单的事情、有益的事情,这是人们马上可以理解的,生着淡黄色头发的儿童,他们吃着抹黄油的面包,还有汪汪叫的小狗儿,所有的一切都是这样的有条不紊。人们可以与这些人坐在一起抽上一袋烟,通过明亮的窗户观看户外的风景。人们不必勉强说什么,至多说一句你好,但是,如果你心情愉快,想说些什么,也绝对不会是什么异乎寻常的事情,绝对不会。大家都觉得这是很自然的,都很高兴,偶尔也插上一句话,而傍晚时分,这是寂静的、高高的、明亮的北方傍晚,古老教堂的钟声,在山冈上虔诚而庄严地响起来,这时所有人都会想到,这是傍晚时分。这并不是弗利茨·欧沃贝克所画的某种气氛,但是,当他作画的时候,他在经历着这种气氛。这时,人们会想到古代荷兰人,他们为了达到平衡大概就是这样作画的。这也是一种适应生活的可能性,世界上有许多的可能性,幸运的与不幸的,简单的与麻烦的,寂静的与喧闹的。弗利茨·欧沃贝克作画,像某些人演奏音乐一样,他们演奏,而他们演奏的乐曲或粗犷,或温柔,或强烈,或紧张;

---

① 耶恩伯格(August Jernberg,1826—1896),瑞典画家,自一八五四年起在杜塞尔多夫从事绘画创作,以风俗画、静物画和室内画为主。

② 费奥尔德(Fjord),相当于德文的 Furt 和英文的 Firth,指挪威海滨被海水淹没的前冰川槽谷。

但是，尽管他们演奏得非常熟练，他们自己却并未投入进去，他们演奏这首乐曲，只是为了证明自己是内行，而不是置身于歌曲之中，是置身于他自己存在的地方。他做的画完全不同于音乐。音乐把一切现存的东西都溶解为可能性，这些可能性不断扩充，千百倍地扩充，直至整个世界化为乌有，成为一种轻轻回荡的丰富的音响，一片看不见的可能性的大海，人们无须把握这些可能性中的任何一种。但是，在他的画面上，一切都转换成为实物，十分丰满，十分密集。甚至连他所画的天空都是人们无法回避的实物，当他把天空画成万里无云时，强烈的色彩也会使它充满质感，不过多数情况下，天空是有云彩的，明显而巨大的云朵，有云彩的乡村，有云彩的城市。连他画的月夜也是如此，满天的云彩，天空是属于大地的，显得十分沉重，它似乎已经习惯了与物一道生活。这种真挚而粗犷的油画，是对世界的一种伟大、动人、天真的肯定。不论什么地方都不会令人产生怀疑，没有任何东西是不确切的，到处都用大写的字母写着：确切，确切，确切！

考察一下他那些版画。在最早的一幅版画里，人们看到有桥，有风车，有远山，这就是这幅版画要表现的东西。但远远不止这些。它表现的是如何在空间里分布物体的艺术；在这里处理它们，像处理物一样。有的仿佛是摆上去的，有的则仿佛是插进去的，桥梁似乎是从山上扔到它们的位置上的。所有这一切都牢牢地坐落在那里，若是有人想摇撼它们，它们是不会动摇的。而另外一座桥，名为《刮暴风的日子》。作者在这里成功地把暴风本身描绘成了一种物。整幅画面充满了暴风，而草、灌木丛和树木，似乎只是它的轮廓。但是那些白桦树，人们从它们的外表可以看出，它们是在痛苦中成长起来的，它们是无数刮着暴风的日日夜夜的见证。在他的画里，人们常常能够发现这些长长的白桦树和风的运动，它们任凭风来侵袭，最终还是战胜了风而成长起来，在那些无声无息的夏日里。在描绘早晨和中午的风景中，水渠映照出一片快乐的或者懒散的天空，这些生机勃勃的白桦树有时也会生得弯弯曲曲，好像它们在过去的岁月里受到过惊扰。它们似乎通过自己奇异而固执的对比，更加深了它们那和谐环境的宁静。

弗利茨·欧沃贝克在他那些版画和油画中所运用的几乎是同样的题材，在他的油画中，像在他的黑白艺术中一样，贯穿着同样的追求，像一条

宽阔的大河，每个细节都描绘得十分华丽，却丝毫无损于整体价值。从前他曾经这样，或者以类似的方式表达过他的愿望。他实现了自己的愿望。他用这些话充分表达了他的艺术的特点，所以人们有理由把那句话当作衡量他的绘画的准则。如果人们研究一下这些绘画在多大程度上实现了画家的意图，人们完全有理由反对它们。需要指出的是，有许多版画，还有几幅油画，非常接近于实现他的意图。油画所运用的颜色，对实现他的追求很有帮助，即把每个细节都描绘得十分华丽；但它同时也使任务更加困难，因为任何细节都不能超越整体的统一性。使发出的声音保持同样的高度，这是不易做到的，偏爱细节对于内在的联系来说，永远是一种危险。

令人奇怪的是，欧沃贝克的绘画，尽管它们的色彩可以比作高音，却依旧浸透着一种独特的沉默，这沉默不会打断声音。人们很难断定色彩的声音是否能够互相抵消，有时大海的噪声就是这样，当人们感觉到周围充满无限沉默时，便不再能听见它的声音。在欧沃贝克的画上几乎从来不曾出现一个人物形象，这种感受也许是由内容决定的，由环境引起的。万一什么地方出现一个人物形象，也是无关紧要的，即使从空间角度来说，也不是迫切需要的，完全可以把它覆盖掉，丝毫无损于这幅画的本质。但是他的风景画，尽管没有人物形象，却并不给人以寂寞的印象。当人们面对月夜和日落时，如同刚刚从亲人们围火而坐的屋子里走出来。外面没有一点动静，在人们的视野之内见不到一个人影儿，在邻居家里连一只汪汪叫的狗都没有，但是当你从那里往外看时，你会充分意识到那间亲切而宁静的屋子，仿佛是它温暖了你的身体，随时随地你都会返回到这间屋子里去。他画的那些晴朗的白天，全都是星期天，人们全都在家里或者在教堂里，休整一周的漫长的劳顿。休假的人们的目光盯着这广阔而鲜艳的大自然，仿佛要穿透它。

如同他喜欢的这种色调具有北方特点一样，偶尔出现的忧郁也有北方特点，画面上的树木和桥，全都像被看不见的物体的阴影遮住一般昏暗。这就是有时笼罩在海面上的那种忧郁，是在没有暴风的日子里海鸥唤雨的那种忧郁。也许这位画家能画大海，画山脉。他画的河流是宽广的，是闪闪发光的，像卑尔根①附近的那些水面一样，对此比昂松曾经这

① 卑尔根，挪威南部最大的海港城市。下面的引语出自比昂松的小说《渔家女》。

样说过："人们不知道它是一片内陆湖，还是大海的一个港汊。"在那里还有进一步的描述："然后便是这些山脉本身！那不是孤零零的山，而是互相连接的群山，山峰一座比一座高，似乎这里就是人类居住的世界的极限。"人们是否可以想象欧沃贝克作过这样的画呢？我无法说他是否见过大海，大海在哪里，总而言之，他少年时代耳闻过许多关于大海的传说。

在不来梅，在他父亲（北德商船协会技术经理）的办公室里，墙上挂满船只模型、计划和各种图纸，在这间充满神秘色彩的屋子里，几乎总要谈起大海，谈起尚在途中的船只，返回家园的船只，和即将离港的船只。而后来，当那位经常为这少年削彩色铅笔的父亲过世以后，他仍然经常坐在那里用装运纸烟的木箱制作机器，制作船只，尚在途中的船只，返回家园的船只，和其他即将离港的船只。因为父亲死了，他在做这些事情的时候，一定是常常想到他，因此总有某种哀愁伴着这些制作，这也许就是笼罩在真正海面上的那种哀愁，人们站在船上，或者挥手与人告别，或者并不是为了与什么人告别而挥手，径直向着遥远的、无限遥远的世界驶去。这少年在火车站大街想必是常常遇见那些移居国外的人们，那些无情的船只上的人们，由于没完没了地乘坐火车而显得迷迷糊糊，他们抛弃了一切，每时每刻都有可能停留在一个陌生的城市里，他们表情痴呆地回头望着，好像等待什么人的召唤。这少年一边数着那些人，一边想着，他发现人是很多的，在远处他们来的那个地方，一定有许多村庄都空了，他看见了那些被遗弃的、冷冷清清的房屋和那些无声无息的、非常零乱的小巷子，所有这一切都充满令人惴惴不安的哀愁，人们似乎应该做点什么，改变这种状况。植物和各种小动物的生活则是另外的样子，那里似乎没有这种令人担忧的事情。这些蜥蜴、甲虫、青蛙和蛇生活得非常满意，它们的动作或迅急或疏懒，它们或跳跃，或在地上爬行，它们微微抬起头来，然后便长时间地腹部喘息着躺在太阳底下，它们就是这样生活着，生活当中似乎没有什么出乎意料或者不吉利的事情。但是，也只有当它们活着时才是有趣的，当它们被钉起来或者泡在酒精里时，它们便失掉了一切现实性，一下子变成了令人厌恶或者枯燥的东西。

带着这样的观点当自然科学家，自然是不行的。他的数学天赋既不足以做一名自然科学家，也不足以应付一个工程师的专业，最终只能回到那些美丽的彩色铅笔上来，它们终究是一切爱好当中最古老的爱好。

大约十六岁时，年轻的欧沃贝克开始在户外面对自然作素描和作油画。事实证明，他母亲当时对待他要当画家的计划是很不认真的，她让他跟着一位女士上课，在那里，这个沉默寡言的年轻人与一群几乎做着同样事情的未成年少女一起扮演了一个非常显眼的角色。这中间他慢慢地结束了文科中学的学习，并竭力抵制了企图使他摆脱绘画的不幸想法的种种努力，这种行动最终帮助他去了杜塞尔多夫。美术学院在当时对于他来说，是一切幸福的完美化身，但是，当他后来提起这件事时，从未忘记补充说明："但是，现在已经不是了。"

他的表达方式，如人们看到的那样，是非常令人信服和明白的，对这种情况需要补充的是，一八九五年，当人们渴望了解沃尔普斯维德，而又无人能讲述它的时候，他拿起笔来在《大众艺术》上恰如其分地报道了他和他的朋友们的第二故乡。自那时以来，人们不断引证他当时所写的话，但是不论如何人们也许会高兴地在这里重新发现他当时所说的一切简明扼要的话，这些话可以最好地表明，这位画家是怎样观察他的土地的：

> 一层淡淡的忧郁笼罩着这片风景。广阔的沼泽和泥泞的草场，严肃而沉默地包围着村庄，这村庄如同寻找一处栖身之地，躲避无名的恐怖一般，拥挤在一片古老沙丘的斜坡上。房屋和茅舍零乱而无规则地散落着，沉重而长满青苔的茅草屋顶和粗糙的橡树遮挡着这些房屋和茅舍，以至于暴风在伸展的树梢面前也无能为力。村庄的上方隆起一座"山"，无数的溪水蜿蜒其间，净化着顺流而下的雨水，山上覆盖着一片弯弯曲曲的橡树林。村庄的中央，是一片开阔的广场，周围环绕着古老的欧洲红松，广场上树立着一块方尖碑，它是为纪念芬多尔夫①而建的，是他在本世纪初叶开垦了这片土地，排除了沼泽里的积水，开辟了交通。纪念碑是用沉重的大理石砌成的，它以罕见的庄严直插云霄。在孤零零的山顶上，用眼睛扫视大地，眼前是沼泽和荒原，田野和草场，黑黝黝的橡树林，它们用自己的树荫遮住了稀疏的农舍，偶尔打破大平原上的单调。溪水在闪闪发光，像蛇一般蜿蜒曲折的哈梅河，平静得如同明镜一般，黑色的帆船在河面上静

① 芬多尔夫(Jürgen Christian Findorf,1720—1792)，木匠、建筑师，因治理沼泽有功，在沃尔普斯维德为他树立了纪念碑。

悄悄地、充满神秘地行驶着，穿过这片大地。大地的上方舒展着天空，沃尔普斯维德的天空……

在这朴素的描述中，人们看到了他那些版画单调而昏暗的浓郁色调，看到了昏暗和明亮，看到了粗壮的东西，似乎是看到了夜幕降临之前的一切。

沃尔普斯维德的色彩，凡是能够用语言表达出来的，没有哪个人比里夏德·穆特尔在他那出色的印象主义技巧一文中描写得更令人信服。一九〇一年秋天，我们向沃尔普斯维德驶去，那是在一个暮色早早降临，但却有着强烈色彩的白天，像这片土地上的那些白天一样，特别是在十月和十一月，有许多这样的白天。

穆特尔在《日报》里谈到过这一点：

乘车去沃尔普斯维德，是动一次白内障手术，好像在物与我们之间存在的那一层灰蒙蒙的纱幕，突然消逝了。一旦人们走出不来梅与利林塔尔之间的支线火车，立刻便能看到一种奇特的闪光。是这些农民身上有一种色彩的魔鬼；还是空气，这柔和而潮湿的空气，使一切如此色彩斑斓，如此浓郁和光芒四射？我注视着马车夫手里拿的蓝色缰绳。它们闪烁着磷光，萤萤作响。我注视着棉手套，注视着远处公路上走来的一对农民夫妇的深红色上衣，它们在闪闪发光，好像是内部的火把他们照得通红。那里有一个工人，身穿浅蓝色劳动服，站在一棵银灰色白桦树旁边。那里的一条麻绳上晾着一件红色裙子，而它的颜色闪耀着，如同紫色一般。那是一幢农家茅舍，刷得血红，颇似挪威的茅屋。一旦置身在那里，在薄得透明的空气中，一切都看得清清楚楚的时候，沃尔普斯维德便成了一首交响乐：红色的墙壁和茂密的常春藤，这高高的，几乎触到地面的茅草屋顶，上面覆盖着潮湿的青苔，如同一片地毯。这种沃尔普斯维德的青苔啊！它覆盖着一切事物，不只是树木的枝干，也覆盖着房屋的梁柱，覆盖着火炉的砖墙和篱笆的木桩。这里闪烁着橙黄色，那里是黄绿色，那里是灰绿色，整个自然变成了一个色彩的幻景……

穆特尔初次看到的这片土地就是这样，次日我们便到画家们那里去了。

汉斯·阿姆·恩戴

一八七〇年。战争。某种类似期望的东西遍布德国，伟大的事件成了泡影，颠覆、风暴、曙光。一切都在动荡，一切都在变化，过去的事物似乎凝聚成一个伟大的昨天，模模糊糊地等待着夜的来临，继它之后预示着一个更加伟大早晨的破晓。当时，阿姆·恩戴一家居住在特里尔，父亲是一个几乎纯军事化社区的传教士。战争，正是它充满着每一天，改变着每一天，把它改造得出乎人们的意料。可能性出现复又消逝，以便让位于新的可能性。行进中的队伍鼓号齐鸣，它们的旗帜随风飘荡，遮盖了房屋和天空。队伍后面几乎是冷漠地坐落着古老、昏暗、背负着过去的城市。它看见过太多的时代来了又去，有些时代，它们举起这座城市，把它高高地托入一轮皇家太阳的光辉里；还有另外的时代，它们像泛滥的洪水，下个不停的倾盆大雨，灰蒙蒙的，毫无色彩，充满遗忘与死亡。这时它所看到的是衰落，是充满伟大与回忆的白发苍苍的老人，他们陷入沉思，不愿意被人打扰。未来有什么能够胜过这些大理石宫殿呢？宫殿里的个别石柱历经数百年，至今仍以其寂寞的、若有所思的伟大伫立在那里。露天剧场空荡荡的，永远不会再坐满观众，甚至大教堂也显得年代十分久远，年迈修道士那深沉的声音显得无可奈何。这就是过去，从旁匆匆而过的是战争、是未来，任何地方似乎都没有一个现在。没有现在。

突然进行了一次旅行，醒来时已在一个图林根小村庄里。不熟悉的寂静，白色的房屋，一处农庄，一幢带有大花园的教士住宅，天空，土地，没有过去，没有未来，只有现在。安静，简朴，平凡的现在，平平淡淡地流逝着，没有风，没有宽阔的河流里的波浪，人们几乎什么都觉察不到。只有河里那静静的漩涡，不知怎的，令人想起过去的一切，它们与战争和危险具有某种相似之处，但是人们避开它们，只是意识到它们曾经存在，现在依然存在，赋予某些白天一种不名的恐惧，面对这种恐惧，人们可以躲避到安逸的森林深处。那里有许多新东西，植物呀，青苔呀，动物和岩石呀，这是一个新的、完全不熟悉的世界，与旧日的印象不同，这里在进行着一种无声无息的持续不断的斗争。这世界虽然也消灭它们，也在可能的地方压迫它们，但不会使它们消逝殆尽。也会出现这样的情况，人们坐在森

林里，把树干当成柱石，以为自己是在一座古老的、久已废弃的宫殿里；突然间会在树皮上看见一块淡绿色大理石的条纹，当人们来到林间空地时，会感到风像沉重的绸幕一般吹拂着面颊，令人感到如同在梦中一般，站在一扇拱形窗前遥望着远方的风景。

没等熟悉这里的风光，便又进行了一次旅行，最后来到一幢灰色的大房子，这幢房子颇似一座寺庙，一座古老的、严肃的、封闭的寺庙，人们来这座寺庙是为了在里面过宁静而专心致志的生活，有朝一日孤独地死去。这就是皇家学校①。远离父亲，不再听见他那授课似的声音；远离兄长，他是惟一的朋友；见不到长着淡黄色头发的小妹妹，不再与她一起在巨大的、树影婆娑的花园里尽情嬉戏，这花园如今已不存在，而是成了一场梦，一场晚上入睡时希望做的梦。记忆中又浮现出那幢漂亮的传教士住宅，浮现出父亲的书籍，那些挂在墙上的画，村庄，甚至连河里的漩涡也不再显得那样阴森可怕，只是令人觉得这一切都是那么熟悉、可爱，那么令人理解，而这里的一切却是陌生的、不友好的，几乎是敌视的。一切都是为了进行严格的、单调的工作而安排的，二十人，三十人，五十人同时做一件工作，以至于人们根本无法理解，为什么要做这件事情。单独行动是没有的。没有不受监督的时候，身后几乎没有一刻不盯着一双气呼呼的眼睛，即使你没看见它们，也会感觉到这双眼睛。在这幢冷冷清清的大房子里，游荡着一个苦行的幽灵，并且产生了许多奇奇怪怪的向往。突然间人们开始意识到，在这长长的走廊里的什么地方，在这有着拱形屋顶的高大房间的什么地方，可以发现一幅画，并且产生一种完全说不清的渴望看画的心情，不管是什么画，只要是画就行。人们想起在教堂的圣坛上方一定有一幅画，人们潜入教堂里，偷偷地在画像面前一站便是个把钟头，与其说是观看，毋宁说是遐想。这是一座基督与天使的塑像，出自沙铎②之手。这座塑像如同一扇窗户，通向某个隐隐约约的地方，通向生活，人们期待着这种生活，可它一直尚未开始。这种生活终于开始了。

假期汉斯·阿姆·恩戴（他的童年和青年时代就是这样）来到莱比

① 皇家学校（Schulpforta），位于德国东部瑙姆堡城的一所古老学校，莱辛、费希特、尼采等均在此读过书。

② 沙铎（Johann Gottfried Schadow，1764—1850），德国杰出的现实主义雕塑家，解放战争时期创作了许多反对拿破仑的讽刺画，表现了他的爱国主义思想。

锡，投奔盖奥尔格·埃伯斯[①]。在这位善良的学者家里，他看见了一切过去无缘见过的书籍、绘画，得到了关心和帮助。埃伯斯自己收藏着许多绘画，每当他用他那漂亮的双手把自己作品中的一幅版画、一幅原作素描递给某个人的时候，他的动作既小心翼翼，又带有某种敬畏心情，使这幅画显得特别重要。这是一个世界，在这里不仅收藏着艺术作品，他享有它们，懂得如何对待它们，它们不是被封存起来，而是像活生生的泉水一般流淌着，它们赋予这房间一股明朗、快乐的活力。在这幢房子里，在莱比锡画廊里，阿姆·恩戴第一次面对这样多不同的绘画，人们可以对它们进行比较和鉴别。就是在这些日子里，他下定决心当画家。盖奥尔格·埃伯斯认为，他应该去慕尼黑，也就是他帮助他实现了这一点。

当汉斯·阿姆·恩戴来到慕尼黑时，反倒完全不知所措了。他早年生活的各个阶段是毫无联系的，是没有过渡的，反差十分明显，于是这个新的时期便显得有些出乎意料，显得突然，他对此毫无准备。现在他面前摆着上百条通向艺术的道路。这时，对于他来说，最重要的是，慕尼黑的任何一幢房子，都像第二个父母的家那样，诚心诚意地向他敞开着。在枢密顾问古顿[②]家里，他得到忠告并找到了落脚点，他可以由这一个牢固的立脚点出发，寻找适合自己的道路。由于古顿的悲剧性死亡，他失去了支持，但这时他在慕尼黑的生活已经站稳了脚跟。对于他来说，目前的法兰克福肖像画家青年古顿和铜版画家霍茨阿普菲尔[③]的友谊，比他在美术学院相当荒疏的学业（例如希姆湖画家劳普[④]修正了他对古典艺术的看法）更有价值。他向后者学习了铜版画知识，后来这门技巧成了他一种丰富的和喜爱运用的表现手段。但是除此之外，他在这段时间里并未学到多少东西。

这种无人认真对待的平淡而手工匠人式的课堂作业令他感到乏味，也未使他前进一步，按照共同的模特儿画素描，令他感到烦躁，他与自己

---

① 盖奥尔格·埃伯斯（Georg Moritz Ebers，1837—1893），德国埃及学学者、教授、历史小说作家，所谓“教授小说”代表人物。

② 古顿（Bernhard Aloys von Gudden，1824—1886），精神病医生，与路德维希二世国王一块淹死在施塔恩伯格湖里。其子鲁道夫·古顿（Rudolf Gudden，1863—1935）为画家。

③ 霍茨阿普菲尔（Joseph Michael Holzapfel，1860—1914），德国铜版画家、油画家。

④ 劳普（Karl Raupp，1837—1918），德国画家、教授。希姆湖是巴伐利亚州最大的湖，位于德国的莱茵河和奥地利的特劳恩河之间的平原上。

的同学亦未建立起正常关系。仅与盖奥尔盖·萨乌特尔[1]和斯莱弗格特[2]有真正的共同点。这三个年轻人常常一同观赏勃克林,这三个人后来都找到了自己的道路。《浪戏》和《春日》刚刚从柏林运回来,它们在那里遭到了嘲笑。克林格[3]的《巴黎审判》挂在隔壁一个狭窄的房间里,这是一个另外的时代。人们向往着未来,向往着那个早已露出征兆的未来,其实这个未来已经开始了。只是大多数人尚未察觉而已。在沙克画廊里度过的那些时光是令人难以忘怀的。未来就是费尔巴赫和焦尔焦内[4]、勃克林和提香。不知怎的,它们是那样的协调,如同出自一个时代,或者说如同出自一个永恒。在费尔巴赫的作品中这种伟大表现得十分完美,这种崇高的古典艺术,如同戴着黑色面纱在哀悼它已不再是古典艺术。在他的背后,人们感觉到的是现代人,是激动的、向往的、战斗的艺术家,他的矛盾就在于,人们对他的要求少于他的付出。于是他终于尝试少付出些,他拒绝运用那种深沉而炽热的色彩,他画的是一种持续不断的苦行和贫困,他画得越来越宽,越来越大,越来越令人失望。他终于死了。人们从他的《遗嘱》里看到,当艺术家是困难的,人们可以看重生命,但它却像一捧土一般从手指缝里消逝,追求似乎是微不足道的。人们感到生活中有无数的危险,而这位奇怪的人是知道这些危险的。关于美术学院,他这样写道:"高尚的人似乎总是瞻前顾后,考虑得十分周密! 所以你们这些未来的艺术崇拜者,读学院式的基础课,这是最便捷的道路。若是你们当中有谁是一个有天赋的长笛演奏家,他要及时吹奏自己的曲调,在学校里他只能学习无聊的合奏。如果你们向古代大师学习,适时地权衡你们自己的个性,你们将会相当准确地认识到自己能做什么。其他道路在今天是没有的。"

这个提示很有价值。除了在美术学院学习之外,汉斯·阿姆·恩戴越来越多地去参观沙克画廊和绘画陈列馆。那里只有一幅伦勃朗的自画

---

① 盖奥尔盖·萨乌特尔(Georege Sauter,1866—1933),德国画家,石版画家。

② 斯莱弗格特(Max Slefogt,1868—1932),德国印象派画家。

③ 克林格(Max Klinger,1857—1920),德国画家、雕塑家,受尼采哲学影响,常沉湎于古希腊题材的绘画,如《希腊精神世界》,曾用多种色彩金属塑造《贝多芬》座像。

④ 焦尔焦内(Giorgione,原名 Georgo Barbarelli,1478—1510),意大利画家,与提香同为文艺复兴时期威尼斯画派代表人物。

像，自然也有一些铜版画。这些颇有影响的版画成了他的特殊研究对象。但是他并未沉湎于某一个方面，他天生有向各个方面扩展自己的需要，同时又担心疏忽和耽误某些重要的东西；或许还想努力弥补在皇家学校的寺庙里学习时忽略了的东西。他属于那种在一切艺术背后能看到某种共同性的东西的人，即一个最终的理想目标，它们全都像道路和河流一样汇合在这个目标里。对于这样的人来说，当画家并不意味着只是作画；他们在书籍里，在音乐里，到处都能找到同类，找到知音，找到延伸。各种不同的智慧在那里汇合到一起：菲尔多西①、费舍尔②、左拉、歌德和费尔巴赫，旧的与新的，异乡的与本土的，各种伟大思想如同暴风一般横扫过这颗心灵，他毫无准备来接受这些思想，当它们过去时，他迷迷糊糊，战战兢兢地停住了脚步。然后又来了音乐的甜蜜诺言，这种音乐在人们提出要求之前似乎便能使人得到满足；这些温柔而令人陶醉的声音，总能诱发新的向往，以便使自己显得不那么沉重。瓦格纳③的世界升起来了，这个华丽的世界，它开启又关闭，像一个生活与爱情的咒语④。这是对他早年那种封闭性的一种反拨，这是一种为眼前的一切所做的紧张而持续不断的献身，像一股浪头一般把人裹去又抛回，让人一再盼望着下一个带他继续前进的浪头。这浪头将把他涌向大海的深处；但这样也好，因为他若想回到海岸来，就得学习运用胳膊。

此外，在从事所有这些活动的同时，还有大学里的课程，研究解剖学，他面对自然几乎是本能地一再投入勤奋的创作，尽管这风景并不能提供多少激励。阿姆·恩戴在卡尔斯鲁厄的凯勒⑤门下与白什⑥和勋雷伯⑦为邻工作了半年，然后又回到慕尼黑，在那里他似乎还有什么可做的事情。事实也是如此。在这里，在狄茨学校，他匆匆地结识了马肯森，这对他的一生都是很重要的。两个年轻人的深入接触，是他们二人去因格尔施塔特实习时，在那里，有一天晚上，大家聚在一家饭馆里，这两个狄茨校

---

① 菲尔多西（Abolghasem Ferdousi，940—1020），波斯诗人，波斯文学巨著《王书》的作者。

② 费舍尔（Friedrich Theodor Vischer，1807—1887），德国美学家。

③ 瓦格纳（Richard Wagner，1813—1883），德国音乐家。

④ 典出于阿拉伯《一千零一夜》阿里巴巴与四十大盗的故事。

⑤ 凯勒（Ferdinand Keller，1842—1992），德国画家，曾在卡尔斯鲁厄任教授。

⑥ 白什（Hemann Baisch，1840—1894），造型艺术家，曾在卡尔斯鲁厄任教授。

⑦ 勋雷伯（Gustav Schönleber，1851—1917），德国画家，曾在卡尔斯鲁厄任教。

友几乎尚不相识，却接受了一个特殊任务，对他们聚会中一位先生贬低古代大师，大概是贬低伦勃朗的言论进行了驳斥。就在这次聚会当中，他们才发现相互之间是非常理解的，在日常接触中产生了一种友谊，这种友谊越来越得到证实。

马肯森的速写本里，包含着许多为计划中的《礼拜》这幅画所画的素描，这些素描也像他的整个人一样，充满生机和朴素，对阿姆·恩戴产生了巨大影响。他诚心诚意地成了马肯森的朋友，而理所当然的是，他最终（如他自己所说的那样，“用几个星期时间”）随马肯森去了沃尔普斯维德，因为马肯森把沃尔普斯维德描述得十分令人神往。

阿姆·恩戴的艺术就是从这里开始的。

首先我必须声明，我几乎无权描述这种艺术。我仅见过这位画家的四五幅画，而且只能较深入地探讨他那些铜版画作品。因此，我只能就这些作品的某些方面做些谨慎的研究，做些进一步的展望。

对于汉斯·阿姆·恩戴来说，沃尔普斯维德阶段的开始，像他生活的早期几个阶段一样，也是毫无准备的。在慕尼黑逗留期间，他根本未准备去某一个坐落在一个古老沙丘上、与世隔绝的偏僻小村庄。生活一旦找到一种特定形式，它就会以某种韧性坚持下去，尽管承担这种生活的人成长起来，他的发展依旧会遵循成熟的规则进行，这种规则虽然不会被成熟中的个人所突破，但却可以得到利用。

汉斯·阿姆·恩戴来到沃尔普斯维德以后，必须放弃他在慕尼黑所做的那许多事情。这里除了自然之外，没有别的东西，这当然是一种取之不尽的自然，它的丰富多彩能够令人眼花缭乱。然而集中精力毕竟还是做到了。在城市五花八门的要求之后，在这里突然提出了一个任务，虽然它被划分为数不清的任务，但却能够超越所有这一切而达到统一。汉斯·阿姆·恩戴所认识到的属于自己的这些任务，并非存在于一条线上，这是毫不奇怪的。以辐射的形式向各个方面发展，是符合他的天性的，这种发展目标必然是一个圆。不过，他并不喜欢在围绕着同一个圆心向外滚动的许多圆中慢慢地成长。这个性急的人物似乎是在把他最外围的周线确定下来的同时，便一个半径接着一个半径地向周线延伸。如果一个人具有一种几乎闻所未闻的勇气，那么从前按部就班完成的大型创作，会令人觉得它似乎是一种恭顺地、默默地完成的义务。有时半路上便失掉

了踪迹，似乎最远的圆是转瞬之间便可达到的，或者是一蹴而就的。但是，这种追求总是以一种罕见的大无畏精神径直向那条最后的线奔去，这条线是可以达到的。

在一八九五年那次具有决定意义的慕尼黑展览会上，汉斯·阿姆·恩戴展出了一幅根据奥伊根·布拉赫特①《汉尼拔的墓碑》创作的铜版画和两幅巨大的具有独创性的铜版画《磨坊》和《蜂箱》，这些作品显示了一种罕见的技术上的成熟和自信。但是，那些对这种不寻常的成就表示惊讶和赞叹的批评家们，他们并不知道正是这位艺术家当时已经创作了充满抒情气氛的小幅素描，他们并未预料到，正是这位艺术家曾经尝试过画风景和人物题材，尽管他模仿了布拉赫特的作品，却也透露了对绘画价值本质的高度理解。开始时，他只是通过那些大幅铜版画出名的，这些作品已经证明了一种独特的自然观，后来他的每一部作品都证实并扩大了这种自然观。在《磨坊》里，像在《蜂箱》这幅铜版画中一样，有许多尚在尝试的东西，但是所有这些尝试过的作品都处于成功的某种平均水平上，因此从整体上说依然给人某种广阔和统一的印象。除了那些在某种程度上只是记载了成就的大幅作品之外，还产生了一些小幅作品，它们的成就虽然参差不齐，但在许多方面却是更富于启发性。画家在这里进行了许多尝试和检验，有什么一定是不能成功的，有什么，尽管未加强调，却是成功的。与那些大幅铜版画相比，它的效果犹如书写的日记与印刷的书籍一样。除了内容之外，它们包含有更多的东西：它们产生时的气味是与它们不可分离的，似乎创作它们的人，当时并未想到许多，也许只是想到了附近的一只手，这只手只知道含情脉脉地抓住可爱的东西。我首先想到的是那幅非常美的铜版画《梦幻》。一个宁静而完美的女人形象，在白桦树附近，低着头，深深陷入梦幻之中，在河边行走着。左侧是一片森林，右侧是一群羊，它们在观望着，不再吃草。天色已经昏暗了。水面还在闪烁着光辉，白桦树在熠熠发亮。人们或许会想到一幅克林格的作品，这幅作品大约出自产生《手套》的时候。但这是另外一种伤感，另外一种梦。

然后还有第二幅画：一幢明亮的房子，远远地坐落在一片开满鲜花的

---

① 奥伊根·布拉赫特（Eugen Bracht，1842—1921），德国风景画家，一九九〇年以后接近沃尔普斯维德画派。

草原的边缘上，细长的白桦树稀稀落落地站在草原的前面，把早晨的长长的影子投射在草地上。然后还有一幅画：盛开着鲜花的树木，在辽阔的平原上有一排盛开鲜花的树木；一个女人举着胳膊，一个孩子。令人联想起米勒，但更多的是如雅可布森所描写的那样："那里是一片雪白，雪的花束，雪的花环，圆形，拱形，彩色的花链，一幅由白色花朵与湛蓝色天空的背景构成的迷人画面。"这样的瞬间是美好的，犹如人们在傍晚时分走过一个孤零零的村庄；人们听见音乐，但是一旦停下来谛听时，它又消逝了。于是人们站在那里，等待着。几分钟内充满余音、寂静和不确定性。紧接着到来的是什么呢？某种快乐的东西？某种强大的东西？或者人们将听见关闭钢琴的声音？这就是这些铜版画，这就是这幅油画：停顿，充满余音，寂静和不确定性的间歇。它们在阿姆·恩戴的作品中是罕见的，他的艺术其实是音乐。音乐，是的，人们可以把它们与音乐进行很好的比较。号角与竖琴的音乐，激越，丰富，浓郁。他那些风景画上的色彩，似乎在等待着一根无形指挥棒的示意。当人们走近他的那些画时，会感觉到瞬息的寂静，如同序曲开始之前在剧场里感觉到的那种无声无息的寂静一般。然后它们开始演奏，强烈，多声部，具有汹涌澎湃的广阔性。一支完整的交响乐队集中在画框的空间里，什么都不缺乏，连小提琴的褐色光泽，高音小号的明亮闪光都不缺乏。汉斯·阿姆·恩戴画的是音乐，他生活在其中的风景，在他身上产生了音乐效果。因此，他不是以画家那种静止的、客观的平静观察风景，不是以诗人谛听的感官沉浸在风景里。他被风景所感动，所吸引，被风景举上去又拉下来。他在画风景的时候，仿佛是在与它进行搏斗，就像在描绘一个向他袭来的浪头。所以这风景突破了他的一切限制，所以他的形式带有某种不完善的痕迹，尽管它们是如此有力，如此真实，这形式似乎还要继续发展，像音乐的每一种形式那样，以便最终达到一个最高的张力点才中断，才截止，才开始一种新的生活。音乐的这种滑动本质似乎是违背绘画的。这种矛盾也是存在的，这在阿姆·恩戴的绘画中是能够看得出来的；有时它比绘画还强烈，但有时它又是驯服的、被迫服务于绘画的。这样便产生了非常特殊的效果。当每一个事物似乎突破它的轮廓进入一个更大的轮廓时，任何人都不可能像一位以这种方式经历了自然的画家那样描绘那些英雄的时刻，傍晚时刻或者黎明时刻。大地在延伸，河流变得更加宽阔，天上似乎还有天，远方的树林

耸立在那里，如同昏暗的巨大城墙的废墟。在这种情况下，自然颇符合阿姆·恩戴那种深沉的、半忘记的感觉，自然使这种感觉得到升华和加强，像在许多回忆当中一样，他找到了那些古老的白桦树，它们常常被置于他的绘画的中心地位，闪烁着灰绿色的光亮，前后排列着，如同早已消逝的皇宫里最后的大理石柱。

人在这种风景里是没有空间的。一种被遗弃的情绪笼罩着它；曾经在这里住过的，是大公们，但他们已经不复存在了。连神话也都死亡了，那些讲述大公们的故事的神话。

阿姆·恩戴常常也把人看成一块自然，犹如当年他在慕尼黑把学习解剖学看得特别重要一样，后来他在沃尔普斯维德也以很大的热情画过人的头像。在这方面他全力以赴地运用自己的技巧仔细研究每一根线条，这给他的创作带来了令人惊讶的完美性。他像一个淘金者一般把这些面孔全都过滤一遍，这些面孔上没有哪一个部位未经过他的研究。但是，或许有这样的情况，他所需要的东西，这些农民的面孔却不能提供给他。或许他觉得它们过分集中到一副面孔上。或许他向往的是那样的面孔，在那些面孔上不仅仅能看到劳动，劳动，劳动，而且还能看到比仅仅一生当中所经历的贫乏的过去更多的东西。他似乎对儿童的头像更感兴趣，他刻过也塑过这样的儿童头像。那是不完善的，充满神秘感的，只是一个开端。人们会说，这位画家罕见的音乐感受方式，特别适合他表现人的面孔上表露出来的那种滑动的、变幻多端的生活。表现一种思想，像一朵云彩遮住了明亮的星辰；表现一种微笑，忽现忽隐；表现一副开朗的面孔上心灵的伟大日出。人们可以想象他是怎样描绘出身于古老家庭的儿童的，在这些家庭里，受过传统文化熏陶的面孔，期待着一种新的生活。

在他身上也许有某些大城市人的特点；也许有这样的时刻，那时置身于广阔而起伏不平的自然里，他焦急不安地向往着一副囊括了自然的面孔。

海因利希·弗格勒

阿姆斯特丹在流行霍乱。从杜塞尔多夫美术学院来的年轻人，尚逗留了一段时间，但他们最终还是逃往一个小型的荷兰海滨浴场；他们发现

那里空荡荡的，门窗全都钉起来，大海被雨隔绝了，一片灰蒙蒙停滞不动的雾笼罩着一切，单调地，一小时又一小时地拖延着。于是，一种类似恐惧的情绪向他们袭来，犹如夜里醒来时，天色黑得令人觉得像突然失明一般。像在绝望中寻找火柴似的，年轻人决心离开这里，随便搭乘一列火车驶向光明，去意大利，尽可能地驶向阳光明媚的地方。

若想描述海因利希·弗格勒的学习岁月，就得讲述这些旅行，而不必讲述令人伤心的杜塞尔多夫美术学院。这些学习岁月是五光十色的。他属于那种见多识广的人——成长中的世界性大都会那种令人窒息的喧闹；偏僻岛屿上小市民的天真。在这些岛屿上，这一天似乎与另一天是相同的，所有的日子似乎与随便哪一天都是相同的，老年人都还记得这些。他参观过各种各样的画廊，在有钱人家的庄园里，他见过收藏的珍宝和绘画，这些都是很少向人展示的。他避开了北方雾气迷漫的日子，突然像在自己的一场梦里一般，出现一片阳光灿烂，具有浪漫情调的海滨，忽然一天他又离开那里，与久未见面的老朋友在皮亚琴察①聚会，待夜幕降临时驶向熠熠闪亮的丽都海滩。在这些人的记忆中逐渐产生了一种个人的地理学，他们熟悉的那些地方聚拢在一起，像一根链子的各个环节一样，是互相依附的，地图上毗邻的另外一些地方，则是互相陌生的，好像它们属于不同的时代和国家。世界在重新安排，它变得越来越小，越来越一目了然，越来越密切。人们从伦敦回来，想起保罗·乌切罗②，想起精美的体育竞赛徽章，有银白色的，有黑色的，在佛罗伦萨人们首先想到的是胡果·凡·德尔·胡斯③，这个充满神秘感的尼德兰人，圣马利亚医院在那些白色修女院的一座庵堂里，挥手之间改变了模样儿，这些修女院使布鲁日④成了一个令人永远不会忘记的城市。布鲁日在蒸蒸日上。那些旧日遗留下来的街巷，那些静静的拱桥跨过那些默默事物的模糊倒影，通向别的街巷。突然间又想到威尼斯，傍晚的威尼斯及其深黄色的空气，威尼斯曾经有过自己

---

① 皮亚琴察（Piacenza），意大利地名，位于波河岸边，周围土地富庶。

② 保罗·乌切罗（Paolo Uccello，1400—1475），意大利画家，早期文艺复兴代表人物，被认为是现实主义绘画的奠基者。

③ 胡果·凡·德尔·胡斯（Hugo van der Goes，1440—1482），尼德兰画家，作品具有现实主义特点，擅长表现人物形象的丰富内心感受，他的代表作《儿童的祈祷》收藏在意大利佛罗伦萨。

④ 布鲁日（Brügge），位于比利时西北部，是西佛兰德省首府。

的“提香时刻”。回忆就是这样运动着，忽而落潮，忽而涨潮，由此逐渐地升起一片新的土地，出现一种新的生活，一个见识过这一切的青年人自己的世界。这里所要说的世界已经提前完成和结束了，因为海因利希·弗格勒旅行的时候，很少是为了接受陌生的东西，而是与不同的事物进行对比，并确定自己的事物终于何处，陌生的东西始于何处。这就是那些旅行的意义和不言而喻的目的，在陌生事物的影响下，他认识到什么是他的，如果这种发展中有什么令人感到惊讶，那便是他过早地开始把自己封闭起来，通常在这样的年龄，别的年轻人才刚刚起步，往往是相当没有选择地热衷于他们偶然遇到的事物。这里有某种成熟，但这种过早的封闭也有某种局限，似乎这人是按照那古老贵族庭院的形象在塑造自己的；这个古老的贵族庭院坐落在山谷里那白色围墙和昏暗沟渠背后，他在孩提时代总是以沉思的目光向外界张望。这种发展的目的在于，尽可能地用围墙和沟渠把自己包围起来，其目的不是从某一个固定点出发来展开自己，而是要找到一个圆的周线；越来越密集地充填这个圆，似乎是这个人的特殊任务。这个任务引人注目之处首先是它的可预见性；艺术的目标永远是无止境的，而说出它的某些可达性，是不可能的。但是，在这种情况下，题材是有限的，甚至是非常有限的，在这方面人们不一定非要想到一门艺术，想到一位艺术家，在这里可能产生和已经产生的，首先是一种生活。

当然，伴随这位年轻人的小小的、封闭的、自己的世界，无非是一种小小的特性，一种针对其他一切的个人抗议，这种抗议比人们看到的要微不足道和狂妄得多，并且不断遭到整个大现实的反对。世界上有许多这样与众不同的人，他们总是与世界处于一种不停的内在矛盾之中，因此，他们总是充当不满足的怪人，人们几乎不能认真对待他们那些奇怪行为。问题在于这种抗议有没有力量实现自己，面对其他公认的现实保持自己的现实，与其保持平衡，尽量使自己最大程度地比现实更可信。世界历史上充满了这样的抗议，而世界历史就是在这种单个人的抗议中攀缘而上的。甚至连修道士式的存在（如弗朗西斯①说的那样）都是这样一种抗议，这种抗议并不能触动其余人的现实，只是立足于创建一种第二现实。

① 弗朗西斯（Franciscus，即 Franz von Assisi，1182—1226），德国中世纪天主教托钵修会（圣方济会）奠基人，曾设法实现基督教式的贫困理想，死后被教会追认为圣徒。

在这里我们看到一种生活，它只是把自己包围在围墙里，拒绝超越这种界限向外延伸。这是一种向内的生活。而这种生活并不会贫穷。在遇到灾难的时代，这种生活似乎能成为一切财富的避难所，犹如在一幅没有时代限制的小画里，它似乎把一切都集中于一身，外部的日子却在搏斗和角逐。它的规律性将越来越清楚，越来越明显，这种生活似乎像一片闪闪发光的蜘蛛网，以其上百条精心编织的线固定在它的围墙上。内在的和天真的劳动，是这种生活的根，一切善良与伟大全都是从它那里产生出来的，如勤奋、快乐、虔诚，最终在不经意中还产生一种艺术。这种艺术，人们无法把它与一切别的事物区分开来，因为它不是别的，正是这种活跃的生活。

如果有谁下定决心用一个修道士团体来代替一个人，一个今天的个人，根据他的天性的愿望，像根据一种秩序规则一样，建造、限制和实现他自己的世界，他将有能力最好地理解海因利希·弗格勒现象和他的艺术起源；因为不想到生活，人们便无从谈论这种艺术，艺术是从生活中流淌出来的，这是顺理成章的结果。像那种中世纪修道士的艺术一样，它是从一个狭隘而封闭的世界里产生出来的，它将悄悄地、全力以赴地参与到广阔而永恒的天空中去。

海因利希·弗格勒在沃尔普斯维德为他的现实找到了土壤。他的艺术首先是一种快乐的、迷人的艺术预言，而他那又大又旧的速写本里的童话，都是以这样一句话开始的："有朝一日将会……"素描和铜版画全都悄声细语地讲述着未来的事物。后来他在绘画中怀着成熟而感激的心情，欢呼他的生活的实现。这便是他的艺术的本来的内容。除此之外，他所关心的是来自时代和梦境的回忆，他充满神秘地讲述这些回忆，像讲述童话一样。与此同时，他还对形式进行不懈的研究，这使他越来越有能力准确地表达他所经历的一切，直至各种细节。他所经历的生活是不寻常的，是新颖的，因此他的艺术语言必须为自己创造许多表达方式，以便能够跟上他的经历。

即使在刚刚开始，他的艺术语言只有很少语汇的时候，除了自己的艺术语言之外，他也不采用陌生的表达方式，他运用自己的艺术语言，好像它是取之不尽、用之不竭的。在那些早期的铜版画里，恰恰是这种独特的形式语言的不完善和某些地方的不熟练，提高了内容的魅力。在这种稀

疏的线条与他所讲述的初春的透明而贫乏的本质之间具有某种相似性。细长的白桦树，怯生生地布满早开的花朵的草地，一个用树枝织成的大孔网，穿过它到处都可以看见苍白的天空。有时在草地上坐着一个身材苗条的少女，一个静静的戴帽子的儿童，瞪大眼睛，惊异地看着鸟儿在筑巢；有时远方耸立着一座城堡，整个大地上的道路全都好奇地通向它那里；有时背景上有一片森林，森林前面直挺挺地站着一个骑士，警戒着蛇新娘那发人深思的游戏。或者一股细细的泉水从高高的草丛里流过来。天边上，鸡蛋形的春天白云前面出现一个男孩，一只狗，一群羊……然后人们可以看见春天是怎样在成长的：树木似乎挨得越来越近，道路越来越隐蔽，正准备通向最初的爱情时日。那时产生了《爱情之春》和《爱情之梦》等铜版画。两个年轻人已经知道他们在互相倾慕。他们并排坐着，悄悄地手握着手。在他们身后响起了爱情之歌，这首歌是一个天使用竖琴弹奏出来的，他的面前是一片爱情的土地，深深地敞开着，春天就在这片土地上。当他们继续行走时，天使穿着长长的衣衫从树后走出来，围绕着他们唱歌，它们歌唱一切，这样他们什么话都不必说，只有：

> 亲爱的人儿，我们要轻轻地
> 走过去，我和你……

在这些铜版画上不只是有一个春天。在这些画里不只是鸣响着人的幸福，他们相聚在一起，现在一起行走着，在这里似乎还以某种方式表达了一切感受到了春天的事物的幸福。海因利希·弗格勒属于那样一些人，关于这些人，雅可布森有一次在一封信里这样说过，对于他们来说，“树木和树木的微小秘密，是日常的面包”。他懂得深入观察花朵的生命，他对它们的了解不是来自目睹和耳闻。他向花朵里注入了信赖，他像甲虫一样了解花萼的深度和底部。试考察一下他的花卉素描便可看出，它们都画得十分准确，但又毫不拘泥，人们感觉到每一根线条都是重要的、必要的、不可缺少的。这种艺术表现在一朵花里，表现在一根树枝上，表现在一棵白桦树上，或者表现在一个少女身上，他渴望着变成整个春天，把一切丰满和充沛奉献给所有的白天和黑夜。没有哪个人像海因利希·弗格勒那样，把这种艺术运用得如此娴熟。他的组画《致春天》很少为人所知。其中的某些画在他的作品中是最美的自白。这些作品也表明，为什

么他对春天的感受如此亲切和深刻,如此不一般。他居住在这片土地上,在那里学会了画春天,可这片土地并不是广阔的土地,这是一个狭窄的花园,他熟悉其中的一切,这是他的花园,他的寂静的,茂盛的,在发育成长中的现实,这里的一切都是由他亲手设置和操纵的,没有什么是能够离开他而发生的。那里最微小的花朵都是由他亲手洗礼的,每一枝玫瑰都是在他的扶持下爬上墙头的,它们在那里绽开笑容,生活下去。外界荒原上的树木,对于他来说是陌生的,就像居住在外面的人一样;但是,他日日夜夜守护过他的树木的童年,他关心过它们,像关心兄弟们一样。他之所以热爱这片土地上的风,是因为它们像手一样抚摸过他的那些树木,他所计划的东西,被画进春天的不平静的夜里,汁液饱满的树干像喷泉一般伫立在暴风里。他喜欢辽阔的天空,因为它给他的花朵带来阳光和雨水,光泽照射在他的树叶上,照射在花园中间的房子的窗户上。他是这座花园的园丁,就像是一个女人的男友那样,他悄悄地去实现自己的愿望,这种愿望是他自己引起的,当他实现这愿望时,它会把他推向前进。他在秋天熟悉的东西,在春天里会令他感到新颖,他在春天播种下的东西,不会就这样停滞不动,它要生长,长进夏天里去,它有自己的生活,在秋天那些致命的日子里它有自己的死亡。他就是这样在花园里过着无忧无虑的生活,那里似乎分布着上百种事物,以上千种方式不断成长着。他把自己的感受和气氛写进这座花园里,像写进一部书里一样;但这部书却是在自然的手里,自然像一位伟大诗人似的利用他那些十分粗浅的偶然想法,以一种出乎意料的方法描写它们。他就是这样栽下一棵树,搭建一幢园林小屋,为了春天;他的树是细长的,柔嫩的,他的园林小屋是松松垮垮的,这似乎是按照春天的意图做的。但是,随着岁月的消逝,树和园林小屋发生了变化,它们变得更丰满了,更宽阔了,树荫更多了,整个花园变得更密集了,而且越来越喧闹,他以一种春天的感受而栽植的那些植物,把他带入了夏天,而它们也越来越深地沉醉在夏天里。在这座花园里,在他那些抽出枝条的树木所提出的越来越高的要求中,海因利希·弗格勒的艺术成长起来了;这里对他提出了越来越新、越来越重的任务,这些任务慢慢地、逐年地变得更加复杂,要求更高。花园周围不再是那些用不多的线条表现出来的小树,那些藤科植物也不再只是沿着他曾经引导的痕迹攀缘而上。层层叠叠的树梢由类似镶边的披纱变成了茂密的绿色,这是按照一种互

相联系的模式的规则生长的。树冠生得像栅栏一般密密麻麻，到处都受着增长和风的影响，产生着新的线条，线条和线条体系，有的重叠交错，有的缩短减略，第一眼看起来颇为零乱。但是注视着它们的不是第一眼。这是一只眼睛，它不仅仅是看，而且也知道并且看见过，这一切都是怎样形成的。正是这种知识，使海因利希·弗格勒后来描绘的那些树木，如此令人深信不疑，使那些互相交错的无数树枝，显得如此清楚和互相不可分离。有时（在那些新创作的素描中）他也虚构一些树木，它们那粗大的树枝显得十分完美和有规则，似乎是按照一个复杂的现实准确模仿出来的。他的线条语言在早期的铜版画里只是有节奏地（像在民歌里那样）重复了少数表达方式，这座密集的花园极大地丰富了这种线条语言。在开始时，松散和明亮使他的版画和油画显得十分独特，后来则是越来越多地追求有机地填满一个既定的空间。在晚期的铜版画里，这种意图开始变得清晰起来，但在铅笔素描中才趋于完善。丰富的花纹像一片有着成千上万条纤维的树藓苔布满画面，铺展开来，如同显微镜下的一块织锦。说起这些令人瞩目的版画的内容，尽管欧布瑞·勃兹利①那种颓废的异想天开的线条曾经启发了弗格勒，但这些画上的主要东西，仍是从他自己那里产生出来的，他的花园的影响比任何其他人都更强大。

童话版画上的那些王子和贵族少年的披金挂银形象，是从春天的强烈而客观的感受中产生出来的，而那些素描中的幻想形象则是源出于夏天的童话。它们表现了夏天的某种充裕、负荷和丰盈。它们描绘了变得沉重的果实，但更多的还是描绘了人工培育的巨大花朵的无节制的开放，这些花朵不必为结出果实而养精蓄锐，而是不停地生长，长得越来越茂盛，越来越滋蔓。花萼盘卷起来，像珊瑚虫的触手一般，蛇似的花蕊伸向那些生着令人难以置信的头冠的鸟儿，这些鸟儿在与感情奔放的花儿的交往中，变得跟它们颇为相似。人们所看到的如同一片大海的海底，而一片沉重的大海的负荷物似乎都存在于这个无声的自然的上方。这种形态的生活是这样的真实与可信，人们似乎能摸到这种形态的颜料，这种形态隐瞒了刺眼的、闪闪发光的、夸张的色彩。有一次克诺普夫②称画着一张

① 欧布瑞·勃兹利（Aubrey Vincent Beardley，1872—1898），英国画家、作家，所谓英国新艺术的代表人物，主要从事插图、素描，亦写散文、诗歌。

② 克诺普夫（Fenand Khnopf，1858—1921），比利时象征主义绘画的代表人物。

十分性感的嘴的铅笔素描为《红嘴唇》；同样，这些钢笔素描也可以冠以醒目的颜料的名字，人们必须相信它们的名字。

如果说人们完全有理由把那些铜版画《致春天》归入一组的话，那么人们却很少会想到把这些版画画在墙上。按照它们的相关性，可以作为组画来对待。是的，人们甚至可以设想把它们放入一本书里，作为一张格式精巧而隐蔽的印刷书页。这是海因利希·弗格勒这种独特发展中的一种并发现象，这种现象使他具备了一种装饰书籍的非常特殊的本领。他早就（自从他画了几幅藏书票，接近了书籍的本质以来）向往着向这方面发展，但是直到现在，由于他的线条风格达到了十分完善的境界，才有可能在这个流派当中取得非常幸运的成就。登在《岛屿杂志》①扉页上的几幅铜版画，一本毕尔鲍姆②诗歌的装帧和胡果·封·霍夫曼斯塔尔③剧本《皇帝与女巫》的十分漂亮的封面装潢都证明，他那有着宁静与封闭效果，内涵却又是如此丰富的线条艺术，除了表现优美铅字的印刷工序之外，还能够把自己表现得如同一首歌。不只是对于书籍的广告，对于一切可称为书籍广告的东西，这位艺术家都是一个伟大的希望。他那在实践中产生的特点，一定会使描绘物的愿望得到迅速发展。从早年的创作中产生了带花的书籍封面、壁饰和玻璃器皿，但是在别的对象方面他的感受也变得强烈起来，这种感受越来越变成了现实。有人曾经尝试把这种“风格”解释成对法兰西第一帝国后期流行的艺术风格的一种模仿，其实，人们更应该把他的贫乏和朴素视为生机勃勃的花园的本质，并把它视为那种春天艺术的一颗果实，这种春天的艺术在海因利希·弗格勒的创作中占有一个很大的空间。这期间，这种风格感也扩大了、完善了，艺术家只有获得关于各种不同素材的知识，才能更好地实现这种风格感，只有知道怎样处理丝绸和白银，怎样处理木材和玻璃，才能发挥材料的一切特殊性和优点。也许是他那花园上空的月亮最先向他指出了白银，他现在

---

① 《岛屿杂志》于一八九九年创立于德国莱比锡，一九〇一年又在这个基础上创立著名的岛屿出版社，一九〇六年以后由著名出版家安东·基彭贝尔格领导。

② 毕尔鲍姆（Otto Julius Bierbaum，1865—1910），德国自然主义作家，写过一些社会批判性小说和带有浪漫情调的诗歌，《岛屿杂志》奠基人之一。

③ 胡果·封·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal，1874—1929），奥地利诗人，他的抒情诗和剧作大都表现了对美的崇拜，曾为里夏德·施特劳斯写过许多歌剧角本，如《玫瑰骑士》等。

掌握了白银，就像一个诗人掌握了他的语言那样。他懂得了这种柔软的、具有亲和力的金属，并懂得它那少女般的性质，没有第二个人能做到这一点。按照他的设计制作的美丽的镜子和烛台，只能是白银的；当人们看到它们被塑造出来时，才想到它们是白银的。至于他是怎么知道利用金属的，对此壁炉的豪华黄铜网罩也可以证明，这网罩，当它被有机地编织起来以后，像一副面甲一般，可以同时看见网罩后面燃烧的火。

树梢的完成，只是直线中的一步，超出了那些钢笔素描，它的实现最接近钢笔素描。但是，处理别的材料，除了形式之外，总是一再涉及到色彩。而关于色彩和色彩诗，即绘画，成长中的花园能够给人许多启示。

海因利希·弗格勒早期绘画中的色彩，在某种意义上是符合最初的铜版画轮廓的，这颜色是薄薄的，在轮廓的范围内明亮地流淌着。犹如在最初的壁毯上他运用比较大块的丝绸一样，在那些油画里也有一些均匀的、宽阔的色彩平面，它们被画得马马虎虎，仿佛是简单着色一般。就在当时产生了一个少女的侧面头像，头发淡黄中透红，这幅画画得非常细腻，色调是匀称的，几乎与《还乡》处于同样的水平。关于这幅画不可能找到更好的赞美语言，只能说，在这幅画里再一次回响起弗格勒早期创作中的一切妩媚和宁静；它的效果就像春天的最后一天一样。玫瑰长大了，明天将是夏季。作者把一种非常温柔的暮色画进了这幅画里；所有的颜色都充满了暮色，它们负荷着这暮色，像负荷着一种尚未成熟的光。

此后产生的绘画，都是尝试画运动的和活的色彩，这些色彩不再像一种涂层似的覆盖在物体上，而是像不断发生的事件出现在它们的表面上。于是便产生了那个站在荒原上的骑士，他伫立在高高的有云彩的天空前，这种表现空气和荒原的方法是具有某种新意的。《春天的傍晚》这幅画上的女士身穿绿色连衣裙，她的身后是熠熠闪光的白桦树，它们表现了一种比较独特的画法。但是，所有这一切都是为《五月的早晨》这幅油画所做的准备，这幅画意味着这条道路上的第一次完满的成功。

在白房子和它那高高的树木后面，黑夜走到了尽头，人们从房子的正面和火红的窗户上看见了日出。汹涌的红色已经漫上露天台阶，空气面对寒冷和期待颤抖着。很少有人如此描绘过这个时刻的骚动和欢快而冷

得发抖的感受。整个画面上没有哪一部分与天明无关，轮廓像神经一样颤抖着，而且是激动的。在这里色彩也达到了一种类似的升华，像钢笔素描画中的线条及其生动性所达到的升华一样。两种发展是并列进行的，成长中的花园对这两种发展起了推动作用。随着这花园越来越密集，越来越充满形式和色彩，花园周围的光也发生了变化。它不再穿过无数树枝织成的大孔网洒落在草地上；树叶、花瓣儿、果实、地面全都像小手似的抓住光，拿着它做游戏，让它闪光，让它昏暗，让它通红。

以这种新的知识和观察方法画油画，是一种快活的焦急。很快便先后产生了《美卢赛纳[①]童话》和《宣告》。在第一幅画里可以清楚地辨认出它与钢笔画的关系，这里的任务也是有机地充填一个空间，这一次自然是从色彩的角度解决这个任务的。这片荒芜的森林被看成了绿色与金黄色的马赛克，在森林深处闪光的地方，有一个少女惊讶地面对着守墓铁人，他身披铠甲，又热又无可奈何地站在那里。在这幅奇特的绘画上，人们不一定非要想到这个少女，尽管这幅画是以她命名的，人们可以为此写一篇类似童话的故事。每一个少女的寂寞不都是这样一片杂乱无章的森林吗？一片由上千种事物、梦和隐秘组成的森林；一个陌生的男人来到这片森林里，他笨拙、高大，身披一副他所不需要的盔甲。水中仙女与太多杂乱无章的事物纠缠在一起，也许是这幅画里最令人难以忘怀的东西，所以人们无法说，这幅画是从什么地方开始的，这双在陌生人面前既好奇又不安的眼睛，不就是森林自身的恐惧不安的眼睛吗？

这个少女，当一个全副武装的男人打破她的寂寞时，她是美卢赛纳，当天使带来宣告时，她便是圣母。天使带来消息，并不令她感到害怕。他正是她所盼望的客人，她对于他的语言来说是敞开的大门和一个美好的接纳。大天使在她的上方倾着身子歌唱，与她如此之近，以至于她一句话都不会漏掉，在他那富丽堂皇的衣服褶皱中透露出他向她降落时的动作。现在他的天是遥远的，这里只有大地，人们可以看到它那静静的现实的深处。这幅画充满一种均衡的、平静的美，这种美，一直延伸到这幅画的最遥远的地方。人们感觉到这位艺术家是在一条自己的道路上处理《圣经》题材的；当他作画的时候，他表达的是《圣经》的语言，而不是《圣经》

---

① 美卢赛纳（Melusine），法国神话中的水中仙女。

的奇迹，更多的则是那些使生活丰富和重要的善良，幸福的事件。他的《宣告》这幅画更接近前辈大师们的宣告，例如罗塞蒂和乌德所画的马利亚。这幅画充满天真、爱和真挚。他没有把这个女人画成跪着的，因为他在画她的时候，并未想到天，而是想到了他的花园，这花园就是天与地和地与天。人们在海因利希·弗格勒的画中之所以想到前辈大师，是因为他的生活是这样的不同凡响，这样的淳朴、这样的庄严、这样的渺小、这样的伟大。人们不知道该怎样称呼他。他是创造宁静的德国马利亚生活的大师，这种生活就是在一座小小的花园里消逝的。

春天的暴风吹遍大地。但有时它们会停下来，于是便产生了一片寂静。有时漫天都是雨，温和的、淡灰色的雨，整个大地都在迎接和挽留这种雨，它下得温柔，并不给人带来痛苦。

时光在消逝，这一小时不同于另一小时。许多时间即将来临，它们敞开复又关闭，任何人都看不见这种变化。人们有时会想到，最好的和最不平凡的时代，是具有最多伟人的时代。

世界上有这样多没画过的东西，也许是一切。风景在那里存在着，还像洪荒初开的第一天那样未被利用。它存在于那里，好像它在等待着一个更伟大的、更有力的、更孤独的人。等待着一个人，他的时代尚未到来。

韦斯特尔威德，一九〇二年春

张黎　译

饮茶时间*

喝着这只杯子里的茶，茶杯上有我不认识的外文，也许是镌刻着祝福和好运的记号。我把杯子拿在满是纹路的手里，纹理的弯曲线条我无法解释。这两种文字，它们相互一致吗？既然它们各有特色，在我的视野里总是显得神秘。由饮茶人的一举手而使它们靠拢在一起的这两种古文，它们将会以它们自己的方式进行对话而取得默契吗？

钱春绮 译

---

* 《饮茶时间》和《小飞蛾》于一九二五年十二月八日作于穆佐特，是写给一位叫莫尼克(Monique Saint-Hélier)的女性的。原文为法文。

小　飞　蛾

她非常烦躁地飞近灯火，她的眩晕给予她烧死前的不安的最后犹豫。她跌落在绿色的台布上，在这衬托的底色上炫耀一下（短短的时间我们无法测定）她的难以想象的壮丽光彩。就像，十足的微型，一位贵妇人在前去剧院的途中碰到车子抛锚。她去不成了。再说，这位柔弱的观众要去的剧院在哪里呢？……她那隐约看得出一根根金色翅脉的翅膀，就像在什么人面前扇动的两把扇子，摇动着；双翅之间的苗条的身体，顶端有两只翠绿色的眼睛，就像玩棒接球①时两只翠绿色小圆球落到上面的小棒一样……

美丽的小虫啊，天主在创造你时耗费许多精力。他把你投向火焰之中，为了收回一点点他的精力（就像孩子打碎他的贮钱罐一样）。

钱春绮　译

---

① 棒接球（bilboquet），一种玩具，将用细绳与小棒相连的穿孔小圆球往上抛，使球孔落在棒端上。

《儿童的世纪》

一九〇〇年十二月,在瑞典出版了一册以此为书名的爱伦·凯[①]的新著。现在已有德译本[②]问世。这本沉着的、具有说服力和充满了爱的书,乃是一桩不寻常的大事、一部文献,我们是不能不加以注意的。在世纪之交,人们将会一再谈到该书,人们将会对该书加以引用,加以反驳,以它为立论的根据,或抗拒它,可是,不管怎样,人们总是必须对它进行考虑。这本书将会引出许多书;因为,这本书,将使人从它向各方面扩充和继续下去。确实,如果我断言该书将会产生照它生活下去的人,我相信这也不是言过其实;因为,该书充满了真正的实际,而实际——尽管使人惊异——总是想把它体验一下的。

当爱伦·凯因发表有关妇女问题的第一篇文章,名为《被滥用的女性之力》[③]的小册子而闻名时,人们已能预感到这位女作家将会走什么样的道路。她不是以具有倾向性的偏颇态度为女性的新要求充当代表和辩护人的女权主义者,这是很明显的。在这一点上,她是超越妇女运动,看得很远的一位现代人,因此,当别人还怀着盲目的狂热向前猛冲时,她已经看出妇女运动的缺陷和危险。《妇女保护法》,对女性不是给予为妇女热烈追求的对于男性的完全平等权,而是为了母性,给予某种缓和例外,这个保护法在伦敦妇女会议(1899)上遭到许多妇女的反对,她们认为正是这种平等权才是惟一正确的。爱伦·凯不属于这一派;正由于她看得远,她在妇女身上总是看到预定该做母亲的实质,女性的生活,只有在能

---

① 爱伦·凯(1849—1926),瑞典女作家、教育家。晚年曾参加保卫母亲和儿童权利的妇女运动。主要著作有《儿童的世纪》(1900)、《生命线》三卷(1903—1906,英译本名为《爱情和结婚》)等。里尔克的这篇评论最初刊载于《不来梅日报》一九〇二年六月八日。

② 即弗朗西斯·马罗的德译本,于一九〇二年由柏林费舍尔出版社出版。

③ 该书初版于一八九八年问世。特雷泽·克吕格尔德译本由柏林费舍尔出版社于一八九九年出版。

把她们的活动跟这种首要的，最重大的使命协调好时，才显得美好和谐。爱伦·凯在《被滥用的女性之力》一书中，一方面庇护妇女，同时也已经想保护这些妇女也许有一天会生下来的孩子。她是儿童的维护者和使徒。她对现代不满，而把希望寄托在儿童身上，儿童就是未来。她希望这种未来是伟大而幸福的，在这一点上，她跟那些为了改造社会而努力的人是一致的。但是，她认为通过把当前大人世界的状态加以改革而获得真正的进步是没有希望的。儿童就是进步本身，她在著作中所要教导、讲解和建议的，始终是这句话：相信儿童。不要控诉，不要怨叹，把眼光从那些犯了许多错误的今天的父母身上转移开去，也就是说投向那些会把权利交给儿童的未来的教育者，这是本书的了不起之处。本书所写的就是儿童的权利。我们突然觉悟到：在妇女们从几世纪之久的奴隶状态中解脱而成长起来以后，其次所要做的，就是给儿童以自由。作为成人的妇女们，自己可以争得她们的权利；而无力抗拒成人的儿童，必须由贤明的父母和教育者们把自由交给他们并给予保护。创造自由的儿童将是本世纪最高贵的使命。儿童的奴隶境遇是沉重而可怕的，这在他们出生以前就开始了，直到他们最后成为大人和父母，就是说，又成为新的儿童的压迫者，那时才告结束。这种情况今天如何，我们可以冷静地说，无论是善良的或不善良的父母，无论是善良的或不善良的学校，对儿童都有所偏失。他们根本误解儿童，他们从一种错误的前提出发，就是觉得自己比儿童优越的这种成人的前提，他们不承认最伟大的人物在某一瞬间也会努力要做到跟儿童相似相等。基督不是说过："你们若不变成如同小孩一样……"①可是，唉，却不许儿童他们保持儿童的样子。就是怀着好意的父母，也对儿童们的"存在"的权利百般侵害。当他们"乖"时，被当作小猫一样对待；当他们"坏"时，就当作犯罪者一样对待。从不把他当人看待。儿童们从出世那天起，看到他们萌芽期出现的新的个性而能加以尊重的父母，还从未有过。甚至最高明的人们，也只是努力于"把他们的儿童造成什么样"，而从未想到，对这种并非愿意被造成，而只愿意被养育的生命犯了多大的罪过。

① 《马太福音》第十八章第三节："你们若不变成如同小孩一样，你们决不能进天国。"参见《马可福音》第十章第十五节："谁若不像小孩子一样接受天主的国，决不能进去。"（思高《圣经》学会译本）

时代最热切要求的永远是另外一种伟大的个性——因为，未来总是跟个性连在一起的。可是，如果儿童显示出个性.这种个性就会受到蔑视或低估的对待，也可能受到嘲笑，这对儿童是最难受的。人们对待儿童的态度，好像他们没有任何独自的特点，把他们赖以生存的瑰宝看得毫无价值，给他们说些空话。即使人们对成人也不再持这种态度，而人们对儿童却不宽容，不耐烦。人们不言而喻地承认任何大人有坚持自己意见的权利，但人们却拒绝给予儿童这种权利。今天实施的整个教育，全是跟儿童的不断的斗争，在这种斗争中，最后，双方都采用了最卑鄙的手段。学校只是把父母开始的加以继续执行。学校是对个性进行系统化的斗争。学校轻视个人和个人的愿望和憧憬，学校把本身的使命看成是把个人压低到大多数人的水平。请读读一切伟大人物的传记；他们的成就，总是不在于学校，不靠学校成材。各种伟大的思想，在学校里失去一切的生气，变得抽象和无聊，因为在学校里夹进了给予教育的意图。根本上，人们所说的“一般教养”，乃是增长过度的，非个性化的知识储备，像百科辞典一样没有生气，没有内在的联系。给予儿童的，不是他们所关心的，而是对他们完全无关紧要的，某个一定数量的做好的答案。在数年之久的整个学校时代，人们不让儿童对他们自己，对他们的需求、关心和希望有一次发言的机会，只把他们当作现成的词句和公式的复印机使用，把他们绑在考试的刑轮上，尽可能必须完全地反复转动。这样年复一年，总是无人过问这个或那个学生恰恰需要什么。儿童的幼小心灵被学校的不可估量的滔滔言词，像尘埃雨一样侵袭着，淹没于其中。幼小者的意志被搞乱，不知所措，当他们最后从学校毕业时，他们不再知道自己曾经想要过什么。于是，他们中的大多数，毫无准备地面对人生，就此一筹莫展；由于跟一切现实有着距离，他们就选择那种偶然的职业，这种职业并不要求个性，而是要求机械地去干好。他们是为了考试而学习的，过了考试这一关，“教育”已达到目的，他们可以开始忘其所学，现在，这种忘却的行动就占据了他们今后的一生。可是，如果有一个人，他还有一点儿童心及其瑰宝，还有一点儿不能被压制掉的个性存在，那时就开始走上一条通过学校和教育之沙漠的艰难而担心的回头路，走向一个新的开端，新的独自的人生的开端，为时已晚的忧伤的开端。在这一点上，可说是人力的滥用，为这种令人痛苦的回头路所花费的，也许是最高明的人们的力气。

学校妨碍年轻人的发展，迷惑住他们的道路，把他们开头非常富有个性的意志磨得毫无棱角，把他们从无数各种各样性急的劲头搞成没有任何新的指望的，单单是漠不关心的懒惰，所有这些，爱伦·凯以值得钦佩的冷静，毫无怒色而实事求是地指出学校的不当之处。她指出所有的错误，她说普通的学校只要教一般的东西就行了，也就是对一切人确实是重要的，而这种东西却是极少的。每个儿童只需被引导到这一点上就行，就是能够自己去想，自己去干，自己去学。我们在大会上能够说出来而不伤害一个人的伟大的真理，仅仅是极少的：学校的事仅仅是教这种真理。学校必须首先考虑个别的学生，而不是考虑全班学生：生死和命运，到头来都是为个别人安排的，如果学校想要获得生气，就必须跟这一切及其伟大的真实的事件保持关系。

在这一点上（特别是在英国）所做的改革试验，作者爱伦·凯毫不犹豫地举了出来，读一读她所记述的资料是饶有兴味的。可是，顺便提一下，爱伦·凯也深深感到，完全走进死胡同的，不合适的，建立在错误的前提上的教育方法并未通过改革而获得改善。我们必须把它一笔勾销，而重新开始。我们必须从儿童的立场出发，而不是从成人的立场出发。成人对儿童了解得很少。我们必须承认儿童的生活跟我们自己的生活一样，是具有正当权利的、独立的生活，而加以尊重。这样就会自然而然地出现另一种学校，没有考试、没有竞赛的学校，不让生命从视野中消失，而总是把生命作为目标。这种学校才是惟一的可能的学校，惟一的并不阻止儿童而是帮助儿童，惟一的不把个性扼杀在萌芽状态之中，而是给每个儿童提供可能性，让他们实现他们本性中的最内在的愿望的学校。

爱伦·凯在她的激励人的，富有生气的著作的好多处把儿童和艺术家并列在一起。她可能会通过这样的事实来支持她的“梦想的学校”，就是：艺术学院与其说是有助于造就艺术家，毋宁说是毁灭艺术家，艺术家的正常的、最顺利的成长就在这通过对学校的意见而使个性获得不受妨碍的开展之中。今天已有许多艺术家如此成长，独自走他们自己的道路，发挥出他们的力量和才能。正如在学院式的无聊的时代过去以后，一种新的有生气的艺术似乎会伴随着这些艺术家开始出现，如果有一天，儿童们摆脱学校的恐怖成长起来，就会有盛开生命之花的时代开始。具有充分经验的爱伦·凯知道这样的时代并不会在近期到来。她没有提出改革

建议，却提出"一个新的学校的梦"，由于这样，她就给她的语言抹上无倾向性的和温和的色彩，给她的意图赋予非常难忘的，梦的活生生的具体的现实性。实际上，这位不寻常的成熟而有正义感的女性在她最初的时日里所做的梦，如果有一天在她最后的时日里得到实现，我们这一个世纪将会属于最伟大的世纪。也许有一天，会对这一个世纪的人，就他们为实现这个梦曾做过多大的努力，给予评价。爱伦·凯的书乃是这条新的道路的第一站。它对儿童们还将不能有所帮助；可是，它却有助于在现在成长起来的人们中间培育出新的教师和新的父母。这是首先迫切需要的。

钱春绮　译

译者附记：爱伦·凯（1849—1926）为瑞典女作家、教育家、男女平等主义者。她有关性、爱、婚姻及道德行为的激进主张影响深远，被誉为瑞典的雅典娜。她的著作有《儿童的世纪》，出版于一九〇〇年。一九〇二年柏林费舍尔出版社出版了弗朗西斯·马罗的德译本。《生命线》三卷，出版于一九〇三年至一九〇六年，英译名为《爱情和结婚》。小册子《被滥用的女性之力》，初版于一八九八年问世。一八九九年柏林费舍尔出版社出版了特雷泽·克吕格尔的德译本。她的著作被译成多种文字。里尔克写的这篇书评，最初刊载于一九〇二年六月八日的《不来梅日报》。爱伦·凯读了以后，跟里尔克建立了通信关系。一九〇四年六月，爱伦·凯邀请里尔克去瑞典。一九〇七年，里尔克去卡普里岛，爱伦·凯也去了该岛，并把流亡在该岛的高尔基介绍给里尔克。

据南宁友人翁撒该先生代查：我国曾出过魏肇基译《儿童之世纪》，上海晨光书局一九三六年出版。

关于物之旋律的笔记

三

在这种观察时我想起:我们还一直像原始人那样在金色的背景上画人物。他们立在一些不确定的东西前。有时是金色,有时是灰色。有时在亮中,身后常常是深不可测的黑暗。

五

不妨对一幅十四世纪意大利的金色背景的绘画和意大利文艺复兴大师们的众多后期作品中的一幅进行比较,后者中的人物在翁布里亚明朗空气中的光辉灿烂的风景前,聚在一起进行神圣的交谈。金色背景使每个人孤立,而风景在他们身后闪耀,像共同的灵魂,赋予他们微笑与爱。

十一

艺术不做什么,除了给我们指明我们常常生活于其中的迷乱。它非但不让我们安静平和,反而使我们惊恐不安。它证实我们每个人都生活在不同的小岛上;只是每个小岛之间没有足够的距离来保持寂寞和无忧无虑。每个人都能打扰他人,或使他人害怕,或用长矛跟踪他人——却没有谁可以帮助谁。

十六

包围着你的无论是一盏灯的歌唱或是一场风雨的声音,无论是夜晚

的呼吸或是大海的悲叹——在你的身后总会升起一个宽广的旋律,由千百个声音交织而成,而你的独奏只偶尔占有一席之地。知道何时该插入,就是你孤独的秘密——如真正交往的艺术一样——从高谈阔论落进一个共同的旋律。

三十

我想略举一个很小的例子:

晚上。一个小屋。灯下,屋正中的桌边,两个小孩面对面地坐着,蛮不情愿地埋头看书。他们俩都神游远方——远方。书本掩盖了他们的神志的出逃。他们不时呼唤对方,为了不迷失在梦的旷野。在这个狭小的屋里,他们经历着丰富多彩、离奇古怪的命运。他们战斗、胜利。回家、结婚。教育他们的孩子成为英雄。然后,很平和地死去。

我固执地把这当作一个情节。

三十一

但是,若没有明亮的古老吊灯的歌唱,没有家具的呼吸与悲叹,没有小屋四周的风雨,这一幕会是什么?若没有他们用以虚构故事的这个幽深的背景。孩子是在花园里、在大海边、在一座宫殿的阳台上做梦,那会有多么不同!在丝绸还是羊毛上刺绣并非是无关紧要的。要知道,他们是在小屋之夜这个黄色的绣花底布上朦朦胧胧地重复着他们迂回曲折图案的几条不流畅的线条。

三十二

现在我想让全部旋律如孩子们听见的那样响起。一个声音静静地飘荡在场景之上,随着一个看不可见的信号,弱小的童声插入、飘远,而宽广的风雨急流穿过夜色中的狭窄小屋,呼啸着从无限奔向无限。

三十九

我们就如果实一样。我们高高地挂在杂乱的枝桠间，风从中吹过。我们所拥有的，是我们的成熟、甜蜜和美丽。可造就这一切的力量却是通过一个树干从远远超越界限的根部流向我们。如果我们想为它的力量作证，那我们每个人都必须在最孤独中使用它。越孤独，它的共同性就越庄重、越动人、越强大。

四十

最孤独者恰恰占有共同性的最大分量。我前面说过，一些人听到宽广的生命旋律会多些，一些人会少些；与此相应，在伟大的合唱中他的职责也就或多或少。那听见全部旋律的人最孤独，同时也最具共同性。因为他会听见无人听见的音乐，但这只是由于他在自身的完满中理解了其他人模模糊糊、零零星星听到的东西。

杨宏芹　译

论 艺 术

一

列夫·托尔斯泰伯爵在他最近一本广受欢迎的专著《什么是艺术?》中,在给出自己的答案之前罗列了各个时代有关艺术的一系列定义。从鲍姆加登到亥姆霍兹,从舍夫茨别利到奈特,从库辛到萨尔-佩拉当,极端和矛盾的观点应有尽有。

包括托尔斯泰本人在内的所有这些艺术观点,都有一个共同的特点:每个人都努力从艺术的功用来解释它,而相反,对于艺术的本质却没有得到足够的研究。

这就好比有人说:太阳就是那种让果实成熟、草地暖和、衣物干爽的东西。可他忘了,这最后一项是每个火炉也能做到的。

尽管我们现代人最不可能用定义来帮助别人或者仅仅为我们自己,但我们超越那些学者的或许是公正、坦诚以及对创作时刻的一丝记忆,这为我们温暖的语言弥补了它们所欠缺的历史的威严和严谨。艺术表明是一种生命观,同宗教、科学以及社会主义一样。它与其他观点的区别仅在于,它不是由时间产生,而仿佛是表现为最终目的的世界观。以图解来说明的话,如果每一种生命观都是一条平直延伸到未来的线,那艺术就是最长的,或许是一个圆周的一段,只因其半径无穷大而呈现为直线。

如果有朝一日脚下的世界崩溃,艺术作为一种创造力仍将独立留存,孕育新的世界和时代。

因此,那些把艺术视为其生命观的人是艺术家,是最终目的之人,他穿行于世纪中永远年轻,没有历史的包袱。其他人来了又走,而他持续

着。其他人把上帝留在身后像一段回忆，而对创造者来说，上帝是最深的终极实现。当虔诚者说“他在”，悲伤者感叹“他曾在”，那么艺术家则微笑着说“他将在”。他的信念不单是信念；因为他自己就在建造这个上帝。每一次观看，每一个认知，在他的每一点欢乐里，他都在为他添加一份力量、一个名字，这样上帝最终会在未来的一个子孙中完成，装饰着全部的力量和名字。

这就是艺术家的职责。

因为孤独者的他是在当今实现这一任务，所以他的双手就处处与时代相撞。不是说，时代是敌对的。但它是犹豫的、怀疑的、不信任的。它是阻力。正是从时代潮流与艺术家超越时间的生命观之间的矛盾中，才产生了一系列小小的自由，变成艺术家可见的行为：艺术作品。它不是诞生于他单纯的喜好。它总是对当今的回应。

人们也想这样来解释艺术作品：它伪装成一种以回忆、经验或事件为借口的内心深处的自白，一旦离开它的创造者，就独立存在。

艺术作品的这种独立性就是美。随着每一件艺术作品的问世，世界就更丰富一点。

我们将发现，在这一定义中容纳了一切：从让·德博塞的哥特式教堂到年轻的威尔德的家具。

那些把功用当作基础的艺术观囊括的更多。其结论就必定有误，不谈美而谈审美，也就是说，不谈上帝而谈祈祷。所以它们会没有信仰，越来越混乱。

我们必须说明，美的本质不在功用中，而在存在中。否则，花卉展和公园肯定比一个在某处独自盛放、无人知晓的自然花园更美丽。

二

当我把艺术称为一种生命观时，我指的并非是臆想的东西。生命观要这样去理解：生命的本真存在。即不为任何目的自我克制、自我局限，而是怀着对一个确定目标的信任无忧无虑地自我释放。不再小心谨慎，而是明智的盲目，毫不畏惧地跟随一个敬爱的导师。不是一声不响、一点一滴地积攒财产，而是不断挥霍一切可变的财富。我们看到：这种本真存

在有些天真和不由自主,与无意识的那个时期相似,其最佳标志是一种愉快的信任——童年。童年是伟大的公正与深切的爱的王国。在孩子的手中,一切无贵贱之分。他玩着一枚金质的胸针,或草地上一朵白色的小花。玩累了,会不经意地随手扔掉并忘记它们,仿佛在他的快乐之光的照耀下,两个都一样的光彩夺目。他没有失去东西的恐惧。世界于他还是一个美丽的壳,里面什么也没有丢失。他觉得一切都是他的,他曾看到、感觉到或听到的一切,他曾遇到的一切。他不强迫东西固定下来。它们如一群神秘的漂泊者从他神圣的双手穿过如通过一座凯旋门。在他的爱中,它们一会儿明亮,随后又暗淡;但它们都必须穿过这爱。什么曾在这爱中闪亮,就会留存在画面中,永不消失。这画面就是他的所有。所以,孩子才如此富有。

当然,他们的财富是未加工的金子,而非通用的钱币。教育的权力越强大,财富就好像越贬值,因为教育用流传下来的以及历史发展而来的概念,取代了最初无意识的、纯粹个人化的印象,并根据传统给事物打上有价值的和微不足道的、值得追求的和无关紧要的标记。这就是决定的时刻。要么,画面的那种富足在新知识的冲击之后安然无恙;要么,儿时的爱像一座死城湮灭在这种突如其来的火山爆发后的尘埃雨中。要么,新事物像一道壁垒把一段儿童生活保护;要么,它就是洪流,肆无忌惮地将它摧毁。也就是说,孩子或者在市民的意义上,作为对国家有用的未来的市民,将变得成熟、理智,进入他的时代的教团中,接受它的仪式;或者,他只是静静地远远地从内在、从他自己的儿童状态中成长,这便意味着,他将是一个存在于一切时代的精神中的人:艺术家。

在这个深处,而非在学校的日子和经历中,扩展着真正艺术家的存在之根。它们扎根在这个很温暖的大地里,在不知晓时代标准的秘密发展的不被干扰的寂静中。也许,依靠教育,从那些冷冰冰的、被表层的变化而影响的土壤中生长起来的其他树干,会比这些大地深处的艺术家之树长得更高。艺术家之树不会把它那一岁一枯荣的短暂的枝桠伸向上帝,那永远的陌生者;它只是静静地扩展它的根,在那极其温暖而幽暗的地方围绕着事物背后的上帝。

因此,由于艺术家向下更遥远地伸展到了一切发展的温暖之中,所以另一种汁液在他们之中上升变成果实。他们是更广远的循环,不断有新

物质进入它的轨道。在其他人还有隐晦的疑问时,他们却是惟一能够表白的人。无人能认出他们存在的界限。

人们想把他们比作深不可测的泉涌。时代站在他们的边上,把它们的评判和知识像石子一样扔进那无法探究的深处,倾听着。几千年来,石子一直在下落。还没有一个时代听见它们落到泉底的声音。

三

历史是由一份先驱者的名单构成的。因为在芸芸众生中,总是不断有人觉醒,他让芸芸众生感到莫名其妙,他的出现要在更宽广的规律中加以说明。他带来陌生的习俗,为过分的神情索求领地。于是,从他身上产生一种力量,以及一种扫荡恐惧与敬畏如硬石般的意志。未来的一切肆无忌惮地通过他说出;他的时代不知道该对他如何评价,在这犹豫中它就错过了他。他毁于它的犹豫不决。他死了,像一个孤寂的统帅,或像一个匆忙的春日,慵懒的大地还不能理解它的急促。但数百年后,当人们不再向他的雕像敬献花环,他的墓也被遗忘,野草郁郁葱葱——然后他会复活,更近地、以同代人的身份穿行在其子孙后代的精神中。

这样的情况我们已经经历过许多;侯爵和哲学家、总理和国王、母亲和烈士,他们愚蠢的时代反抗他们,他们静悄悄地生活在我们身边,微笑着把他们从前的思想交给我们,现在没人再觉得它们嘈杂和亵渎了。他们在我们身边走向终点,疲惫地结束他们的不朽,让我们继承他们的永恒,他们寿终正寝。于是,他们的纪念碑不再有灵魂,他们的历史成为多余,因为我们具有了他们的本质,如同我们自己的经历。过去就像是竣工的建筑物前面倒塌的脚手架;可我们知道,每一次完成又将是一个支架,被千百次的倒塌所覆盖,最终的建筑就会拔地而起,那将是塔楼和神庙、房屋和家乡。

将来,当这纪念碑封顶时,将轮到艺术家成为那完成者的同时代人。因为他们作为未来者穿行于岁月中,可我们丝毫不像认识一个弟兄一样认识他们。他们也许随着他们的思想走近我们,以某一部作品打动我们,俯身向我们,一刹那间我们认出了他们——只是我们不能想象他们在当今活着或死去。我们的双手或许能强有力地托起高山和大树,却不能为

这些死去的人合上他们观看的眼睛。

就连我们时代的创造者也不能邀请那些没有家乡的伟人来做客；因为他们自己就不在家中，他们是等待者，是孤独的未来者，性急的孤独者。他们飞翔的心灵处处撞上时代之墙。即使他们像智者一样，喜爱他们的小屋；喜爱如网般的窗栅栏内的那片天空，以及一只满怀信任地在他们的悲伤上筑巢的燕子——但他们仍是渴慕之人，不愿一直守在叠好的毛巾和成堆的箱子旁等待。他们常常急不可耐地展开那些织物，于是，织工构思的断断续续的图案和色彩，就在他们的目光下获得了意义和关联，他们想把瓶瓶罐罐和箱子里满当当的财富从阴郁的占有提升到明亮的使用。

但他们是先驱者。那未在他们的生命中溶化的，就变成了他们的作品。他们情意绵绵地把它置于持久的东西旁边，未被经历的悲伤就是它那神秘的美。这美把子孙后代都献给他们。于是，沿着创作，一个尚未活过者的家族伫立着，期待它的时代。

艺术家还是一个舞蹈者，他的舞动撞击着斗室的压力。在他的步伐和双臂受到限制的舞动中无以展现的，就从他的唇上虚弱地吟出，或者，他必须把他身体的尚未展开的线条用残伤的手指刻进墙壁。

杨宏芹　译

给一个青年诗人的十封信

收信人引言

一九〇二年的深秋——我在维也纳·新城陆军学校的校园里，坐在古老的栗树下读着一本书。我读时是这样专心，几乎没有注意到，那位在我们学校中惟一不是军官的教授、博学而慈祥的校内牧师荷拉捷克（Horaček）是怎样走近我的身边。他从我的手里取去那本书，看看封面，摇摇头。“莱内·马利亚·里尔克①的诗？”他深思着问。随后他翻了几页，读了几行，望着远方出神，最后才点头说道：“勒内·里尔克②从陆军学生变成一个诗人了。”

于是我知道一些关于这个瘦弱苍白的儿童的事，十五年前他的父母希望他将来做军官，把他送到圣坡尔腾（Sankt-Pölten）的陆军初级学校读书。那时荷拉捷克在那里当牧师，他还能清清楚楚想得起这个陆军学生。他说他是一个平静、严肃、天资很高的少年，喜欢寂寞，忍受着宿舍生活的压抑，四年后跟别的学生一齐升入梅里史·外司克尔心（Mäbrisch-Weisskirchen）地方的陆军高级中学。可是他的体格担受不起，于是他的父母把他从学校里召回，叫他在故乡布拉格继续读书。此后他的生活是怎样发展，荷拉捷克就不知道了。

按照这一切很容易了解，这时我立即决定把我的诗的试作寄给莱内·马利亚·里尔克，请他批评。我还没有满二十岁，就逼近一种职业的门槛，我正觉得这职业与我的意趣相违，我希望，如果向旁人去寻求理解，

① 又译赖纳·马利亚·里尔克。

② 里尔克少年时名勒内·里尔克（René Rilke）。

就不如向这位《自庆》①的作者去寻求了。我无意中在寄诗时还附加一封信,信上自述是这样坦白,我在这以前和以后从不曾向第二个人做过。

几个星期过去,回信来了。信上印着巴黎的戳记,握在手里很沉重;从头至尾写着与信封上同样清晰美丽而固定的字体。于是我同莱内·马利亚·里尔克开始了不断的通讯,继续到一九〇八年才渐渐稀疏,因为生活把我赶入了正是诗人的温暖、和蔼而多情的关怀所为我防护的境地。

这些事并不关重要。所重要的是下边的这十封信,为了理解里尔克所生活所创造的世界是重要的,为了今日和明天许多生长者和完成者也是重要的。一个伟大的人、旷百世而一遇的人说话的地方,小人物必须沉默。

弗兰斯·克萨危尔·卡卜斯

(Franz Xaver Kappus)

一九二九年六月　柏林

第一封信

尊敬的先生:

你的信前几天才转到我这里。我要感谢你信里博大而亲爱的信赖。此外我能做的事很少。我不能评论你的诗艺;因为每个批评的意图都离我太远。再没有比批评的文字那样同一件艺术品隔膜的了;同时总是演出来较多或较少的凑巧的误解。一切事物都不是像人们要我们相信的那样可理解而又说得出的;大多数的事件是不可言传的,它们完全在一个语言从未达到过的空间;可是比一切更不可言传的是艺术品,它们是神秘的生存,它们的生命在我们无常的生命之外赓续着。

我既然预先写出这样的意见,可是我还得向你说,你的诗没有自己的特点,自然暗中也静静地潜伏着向着个性发展的趋势。我感到这种情形最明显的是在最后一首《我的灵魂》里,这首诗字里行间显示出一些自己的东西。还有在那首优美的诗《给雷渥琶地》②也洋溢着一种同这位伟大

① 里尔克早年的诗集,一八九九年出版。

② 雷渥琶地(Giacomo Leopardi,1798—1837),意大利著名诗人。又译雷奥帕尔迪。

而寂寞的诗人精神上的契合。虽然如此,你的诗本身还不能算什么,还不是独立的,就是那最后的一首和《给雷渥琶地》也不是。我读你的诗感到有些不能明确说出的缺陷,可是你随诗寄来的亲切的信,却把这些缺陷无形中给我说明了。

你在信里问你的诗好不好。你问我。你从前也问过别人。你把它们寄给杂志。你把你的诗跟别人的比较;若是某些编辑部退回了你的试作,你就不安。那么(因为你允许我向你劝告),我请你,把这一切放弃吧!你向外看,是你现在最不应该做的事。没有人能给你出主意,没有人能够帮助你。只有一个惟一的方法。请你走向内心。探索那叫你写的缘由,考察它的根是不是盘在你心的深处;你要坦白承认,万一你写不出来,是不是必得因此而死去。这是最重要的:在你夜深最寂静的时刻问问自己:我必须写吗?你要在自身内挖掘一个深的答复。若是这个答复表示同意,而你也能够以一种坚强、单纯的"我必须"来对答那个严肃的问题,那么,你就根据这个需要去建造你的生活吧;你的生活直到它最寻常最细琐的时刻,都必须是这个创造冲动的标志和证明。然后你接近自然。你要像一个原人似的练习去说你所见、所体验、所爱,以及所遗失的事物。不要写爱情诗;先要回避那些太流行、太普通的格式:它们是最难的;因为那里聚有大量好的或是一部分精美的流传下来的作品,从中再表现出自己的特点则需要一种巨大而熟练的力量。所以你要躲开那些普遍的题材,而归依于你自己日常生活呈现给你的事物;你描写你的悲哀与愿望,流逝的思想与对于某一种美的信念——用深幽、寂静、谦虚的真诚描写这一切,用你周围的事物、梦中的图影、回忆中的对象表现自己。如果你觉得你的日常生活很贫乏,你不要抱怨它;还是怨你自己吧,怨你还不够做一个诗人来呼唤生活的宝藏;因为对于创造者没有贫乏,也没有贫瘠不关痛痒的地方。即使你自己是在一座监狱里,狱墙使人世间的喧嚣和你的官感隔离——你不还永远据有你的童年吗,这贵重的富丽的宝藏,回忆的宝库?你望那方面多多用心吧!试行拾捡起过去久已消沉了的动人的往事;你的个性将渐渐固定,你的寂寞将渐渐扩大,成为一所朦胧的住室,别人的喧扰只远远地从旁走过。——如果从这收视反听,从这向自己世界的深处产生出"诗"来,你一定不会再想问别人,这是不是好诗。你也不会再尝试让杂志去注意这些作品——因为你将在作品里看到你亲爱的天

然产物，你生活的断片与声音。一件艺术品是好的，只要它是从“必要”里产生的。在它这样的根源里就含有对它的评判：别无他途。所以，尊敬的先生，除此以外我也没有别的劝告：走向内心，探索你生活发源的深处，在它的发源处你将会得到问题的答案，是不是“必须”创造。它怎么说，你怎么接受，不必加以说明。它也许告诉你，你的职责是艺术家。那么你就接受这个命运，承担起它的重负和伟大，不要关心从外边来的报酬。因为创造者必须自己是一个完整的世界，在自身和自身所联接的自然界里得到一切。

但也许经过一番向自己、向寂寞的探索之后，你就断念做一个诗人了（那也够了，感到自己不写也能够生活时，就可以使我们决然不再去尝试）；就是这样，我向你所请求的反思也不是徒然的。无论如何，你的生活将从此寻得自己的道路，并且那该是良好、丰富、广阔的道路，我所愿望于你的比我所能说出的多得多。

我还应该向你说什么呢？我觉得一切都本其自然；归结我也只是这样劝你，静静地严肃地从你的发展中成长起来；没有比向外看和从外面等待回答会更严重地伤害你的发展了，你要知道，你的问题也许只是你最深的情感在你最微妙的时刻所能回答的。

我很高兴，在你的信里见到了荷拉捷克教授的名字；我对于这位亲切的学者怀有很大的敬意和多年不变的感激。请你替我向他致意；他至今还记得我，我实在引为荣幸。

你盛意寄给我的诗，现奉还。我再一次感谢你对我信赖的博大与忠诚；我本来是个陌生人，不能有所帮助，但我要通过这封本着良知写的忠实的回信报答你的信赖于万一。

以一切的忠诚与关怀！

莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年二月十七日　巴黎

第二封信

请你原谅我，亲爱的、尊敬的先生，我直到今天才感谢地想到你二月二十四日的来信：这段时间我很苦恼，不是病，但是一种流行性感冒类的

衰弱困扰我做什么事都没有力气。最后,这种现象一点也不变更,我才来到这曾经疗养过我一次的南方的海滨。但是我还未康复,写作还困难,你只得接受这封短信代替我更多的心意。

你自然必须知道,你的每封信都永远使我欢喜,可是你要宽恕我的回答,它也许对你没有什么帮助;因为在根本处,也正是在那最深奥、最重要的事物上我们是无名的孤单;要是一个人能够对别人劝告,甚至帮助时,彼此间必须有许多事情实现了,完成了,一切事物必须有一个完整的安排,才会有一次的效验。

今天我只要向你谈两件事:第一是“暗嘲”(Ironie)①:

你不要让你被它支配,尤其是在创造力贫乏的时刻。在创造力丰富的时候你可以试行运用它,当作一种方法去理解人生。纯洁地用,它就是纯洁的,不必因为它而感到羞愧;如果你觉得你同它过于亲密,又怕同它的亲密日见增长,那么你就转向伟大、严肃的事物吧,在它们面前它会变得又渺小又可怜。寻求事物的深处:在深处暗嘲是走不下去的,——若是你把它引近伟大的边缘,你应该立即考量这个理解的方式(暗嘲)是不是发自你本性的一种需要。因为在严肃事物的影响下,如果它是偶然发生的,它会脱离了你;如果它真是天生就属于你,它就会强固成为一个严正的工具,而列入你创作艺术的一些方法的行列中。

第二件我今天要向你说的是:

在我所有的书中只有少数的几本是不能离身的,有两部书甚至无论我走到哪里都在我的行囊里。此刻它们也在我的身边:一部是《圣经》,一部是丹麦伟大诗人茵斯·彼得·雅阔布生②的书。我忽然想起,不知你读过他的著作没有。这很容易买到,因为有一部分很好的翻译在雷克拉木(Reclam)万有文库中出版。你去买他的《六篇短篇小说》和他的长篇《尼尔·律内》(*Niels Lyhne*)。你先读前一本的第一篇《摩根斯》(*Mogens*)。一个世界将要展现在你的面前,一个世界的幸福、丰富、不可捉摸的伟大。请你在这两本书里体验一些时,学你以为值得学的事物,但最重要的是你要爱它们。这种爱将为你得到千千万万的回报,并且,无论

① 又译“反讽”。

② 即雅可布森。

你的生活取怎样的途径,——我确信它将穿过你的成长的丝纶,在你一切经验、失望与欢悦的线索中成为最重要的一条。

如果我应该说,从谁那里我体验到一些关于创作的本质以及它的深奥与它的永恒的意义,那么我只能说出两个名字:一个是雅阔布生,伟大的诗人;一个是奥古斯特·罗丹①,那在现存的艺术家中无人能与比拟的雕刻家。

愿你前途一切成功!

你的:莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年四月五日

意大利　皮萨(Pisa)　危阿雷觉(Viareggio)

第 三 封 信

亲爱的、尊敬的先生:

你复活节的来信给我许多欢喜;因为它告诉我许多关于你的好消息,并且像你对于雅阔布生伟大而可爱的艺术所抒发的意见也可以证明,我把你的生活和生活上的许多问题引到这丰富的世界里来,我并没有做错。

现在你该读《尼尔·律内》了,那是一部壮丽而深刻的书;越读越好像一切都在书中,从生命最轻妙的芬芳到它沉重的果实的厚味。这里没有一件事不能被我们去理解、领会、经验,以及在回忆的余韵中亲切地认识;没有一种体验是过于渺小的,就是很小的事件的开展都像是一个大的命运,并且这命运本身像是一块奇异的广大的织物,每条线都被一只无限温柔的手引来,排在另一条线的旁边,千百条互相持衡。你将要得到首次读这本书时的大幸福,通过无数意料不到的惊奇仿佛在一个新的梦里。可是我能够向你说,往后我们读这些书时永远是个惊讶者,它们永不能失去它们的魅力,连它们首次给予读者的童话的境界也不会失掉。

我们只在那些书中享受日深,感激日笃,观察更为明确而单纯,对于生的信仰更为深沉,在生活里也更幸福博大。——

① 奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin,1840—1917),法国雕刻家,里尔克于一九〇二年赴巴黎,拜访罗丹,于一九〇六年曾短期任罗丹秘书。

往后你要读那部叙述马丽·葛鲁伯夫人的命运与渴望的奇书①，还有雅阔布生的信札、日记、片断，最后还有他的诗（纵使是平庸的德文翻译），也自有不能磨灭的声韵（这时我要劝告你，遇机会时可以去买一部雅阔布生的全集，一切都在里边。共三册，译文很好，莱比锡外根·笛得利许［Eugen Diederichs］书店出版，每册据我所知只卖五六个马克）。

关于那篇非常细腻而精练的短篇小说《这里该有蔷薇……》，你对于作序者不同的意见实在很对。顺便我劝你尽可能少读审美批评的文字，——它们多半是一偏之见，已经枯僵在没有生命的硬化中，毫无意义；不然就是乖巧的卖弄笔墨，今天这派得势，明天又是相反的那派。艺术品都是源于无穷的寂寞，没有比批评更难望其边际的了。只有爱能够理解它们，把住它们，认识它们的价值。——面对每个这样的说明、评论或导言，你要相信你自己和你的感觉；万一你错误了，你内在的生命自然的成长会慢慢地随时使你认识你的错误，把你引到另外的一条路上。让你的判断力静静地发展，发展跟每个进步一样，是深深地从内心出来，既不能强迫，也不能催促。一切都是时至才能产生。让每个印象与一种情感的萌芽在自身里，在暗中，在不能言说、不知不觉、个人理解所不能达到的地方完成。以深深的谦虚与忍耐去期待一个新的豁然贯通的时刻：这才是艺术的生活，无论是理解或是创造，都一样。

不能计算时间，年月都无效，就是十年有时也等于虚无。艺术家是：不算，不数；像树木似的成熟，不勉强挤它的汁液，满怀信心地立在春日的暴风雨中，也不担心后边没有夏天来到。夏天终归是会来的。但它只向着忍耐的人们走来；他们在这里，好像永恒总在他们面前，无忧无虑的寂静而广大。我天天学习，在我所感谢的痛苦中学习："忍耐"是一切！

谈到理洽特·德美尔②：他的书（同时也可以说他这个人，我泛泛地认识他），我觉得是这样，每逢我读到他的一页好诗时，我常常怕读到第二页，又把前边的一切破坏，将可爱之处变得索然无味。你把他的性格刻画得很对："情欲地生活，情欲地创作。"——其实艺术家的体验是这样不可思议地接近于性的体验，接近于它的痛苦与它的快乐，这两种现象本来

① 指雅阔布生的长篇小说《马丽·葛鲁伯夫人》（*Frau Marie Grubbe*）。

② 理洽特·德美尔（Richard Dehmel，1863—1920），德国诗人，当时享有盛名。

只是同一渴望与幸福的不同的形式。若是可以不说是“情欲”,——而说是“性”,是博大的、纯洁的、没有被教会的谬误所诋毁的意义中的“性”,那么他的艺术或者会很博大而永久的重要。他诗人的力是博大的,坚强似一种原始的冲动,在他自身内有勇往直前的韵律爆发出来,像是从雄浑的山中。

但我觉得,这个力并不永远是完全直率的,不无装腔作态(这对于创造者实在是一个严峻的考验,他必须永远不曾意识到、不曾预感到他最好的美德,如果他要保持住那美德的自然而混元的境地)。现在这个鼓动着他的本性的力向性的方面进发,但是它却没有找到它所需要的那个纯洁的人。那里没有一个成熟而纯洁的性的世界,只有一个缺乏广泛的“人性”,而只限于“男性”的世界,充满了情欲、迷醉与不安,为男人旧日的成见与傲慢的心所累,使爱失却了本来的面目。因为他只是作为男人去爱,不是作为人去爱,所以在他的性的感觉中有一些狭窄、粗糙、仇恨、无常,没有永久性的成分存在,减低艺术的价值,使艺术支离晦涩。这样的艺术不会没有污点,它被时代与情欲所渲染,很少能持续存在(多数的艺术却都是这样)。虽然,我们也可以享受其中一些卓绝的地方,可是不要沉溺失迷,变成德美尔世界中的信徒;他的世界是这样无穷的烦恼,充满了奸情、迷乱,同真实的命运距离太远了;真实的命运比起这些暂时的忧郁使人更多地担受痛苦,但也给人以更多的机会走向伟大,更多的勇气向着永恒。

最后关于我的书,我很愿意送你一整份你所喜欢的。但我很穷,并且我的书一出版就不属于我了。我自己不能买,虽然我常常想赠给能够对于我的书表示爱好的人们。

所以我在另纸上写给你我最近出版的书名和出版的书局(只限于最近的;若是算上从前的共有十二三种),亲爱的先生,我把这书单给你,遇机会时你任意订购好了。

我愿意我的书在你的身边。

珍重!

你的:莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年四月二十三日

意大利　皮萨　危阿雷觉

第四封信

十天前我又苦恼又疲倦地离开了巴黎，到了一处广大的北方的平原，它的旷远、寂静与天空本应使我恢复健康。可是我却走入一个雨的季节，直到今天在风势不定的田野上才闪透出光来；于是我就用这第一瞬间的光明来问候你，亲爱的先生。

亲爱的卡卜斯先生，我很久没有答复你的信，我并没有忘记它——反而它是常常使我从许多信中拣出来再读一遍的，并且在你的信里我认识你非常亲切。那是你五月二日的信，你一定记得起这封信。我现在在这远方无边寂静中重读你的信，你那对于生活的美好的忧虑感动我，比我在巴黎时已经感到的还深；在巴黎因为过分的喧嚣，一切都发出异样的声音，使万物颤栗。这里周围是伟大的田野，从海上吹来阵阵的风，这里我觉得，那些问题与情感在它们的深处自有它们本来的生命，没有人能够给你解答；因为就是最好的字句也要失去真意，如果它们要解释那最轻妙、几乎不可言说的事物。虽然，我却相信你不会永远得不到解决，若是你委身于那同现在使我的眼目为之一新的相类似的事物。若是你依托自然，依托自然中的单纯，依托于那几乎没人注意到的渺小，这渺小会不知不觉地变得庞大而不能测度；若是你对于微小都怀有这样的爱，作为一个侍奉者质朴地去赢得一些好像贫穷的事物的信赖：那么，一切对于你就较为轻易、较为一致、较为容易和解了，也许不是在那惊讶着退却的理智中，而是在你最深的意识、觉醒与悟解中得到和解。你是这样年轻，一切都在开始，亲爱的先生，我要尽我的所能请求你，对于你心里一切的疑难要多多忍耐，要去爱这些"问题的本身"，像是爱一间锁闭了的房屋，或是一本用别种文字写成的书。现在你不要去追求那些你还不能得到的答案，因为你还不能在生活里体验到它们。一切都要亲身生活。现在你就在这些问题里"生活"吧。或者，不大注意，渐渐会有那遥远的一天，你生活到了能解答这些问题的境地。也许你自身内就负有可能性：去组织、去形成一种特别幸福与纯洁的生活方式；你要向那方面修养——但是，无论什么来到，你都要以广大的信任领受；如果它是从你的意志里、从任何一种内身的窘困里产生的，那么你要好好地负担着它，什么也不要憎恶。——

"性",是很难的。可是我们分内的事都很难;其实一切严肃的事都是艰难的,而一切又是严肃的。如果你认识了这一层,并且肯这样从你自身,从你的禀性,从你的经验、你的童年、你的生命力出发,得到一种完全自己的(不是被因袭和习俗所影响的)对于"性"的关系:那么你就不要怕你有所迷惑,或是玷污了你最好的所有。

身体的快感是一种官感的体验,与净洁的观赏或是一个甜美的果实放在我们舌上的净洁的感觉没有什么不同,它是我们所应得的丰富而无穷的经验,是一种对于世界的领悟,是一切领悟的丰富与光华。我们感受身体的快感并不是坏事;所不好的是:几乎一切人都错用了、浪费了这种经验,把它放在生命疲倦的地方当作刺激、当作疏散,而不当作向着顶点的聚精会神。就是饮食,也有许多人使之失去了本意:一方面是"不足",另一方面是"过度",都搅混了这个需要的明朗;同样搅混的,是那些生命借以自新的一切深的、单纯的需要。但是一个"个人"能够把它认清,很清晰地生活(如果因为"个人"是要有条件的,那么我们就说是"寂寞的人"),他能够想起,动物和植物中一切的美就是一种爱与渴望的、静静延续着的形式;他能够同看植物一样去看动物,它们忍耐而驯顺地结合、增殖、生长,不是由于生理的享乐,也不是由于生理的痛苦,只是顺从需要,这个需要是要比享乐与痛苦伟大,比意志与抵抗还有力。啊,人们要更谦虚地去接受、更严肃地负担这充满大地一直到极小的物体的神秘,并且去承受和感觉,它是怎样重大的艰难,不要把它看得过于容易!对于那只有"一个"的果实,不管它是身体的或是精神的,要有敬畏的心;因为精神的创造也是源于生理的创造,同属于一个本质,并且只像是一种身体快感的更轻妙、更兴奋、更有永久性的再现。至于你所说的"那个思想,去当创造者,去生产、去制作",绝不能缺少他在世界中得到不断的伟大的证明和实现,也不能缺少从物与动物那里得来的千应万诺,——他的享受也只是因此才这样难以形容的美丽而丰富,因为他具有从数百万制作与生产中遗传下来的回忆。在一个创造者思想里会有千百个被人忘记的爱情的良宵又重新苏醒,它们以崇高的情绪填实这个思想。并且那夜间幽会、结合在狂欢中的爱人们,是在做一种严肃的工作,聚集起无数的温存,为任何一个将来后起的诗人的诗歌预备下深厚的力量,去说那难于言说的欢乐。他们把"将来"唤来;纵使他们迷惑,盲目地拥抱,"将来"终于是要到的,一个新人在生长,这里完成一个偶然,在偶然的根处有永恒的规律醒

来，一颗富于抵抗的种子就以这个规律闯入那对面迎来的卵球。你不要为表面所误；在深处一切都成为规律。那些把这个神秘虚伪而错误地去生活的人们（这样的人本来很多），只是自己失掉了它，而把它望下传递，像是密封的信件，并不知它的内容。你也不要被名称的繁多和事物的复杂所迷惑。超越一切的也许是一个伟大的“母性”作为共同的渴望。那少女的、一种“还无所作为”（你这样说的很好）的本性的美是，它预感着、准备着、悚惧着、渴望着的母性。母亲的美是正在尽职的母性；一个丰富的回忆则存在于老妇的身内。但我以为在男人身内也有母性，无论是身体的或是精神的；他的创造也是一种生产，只要是从最内在的丰满中创造出来的便是生产。大半两性间的关系比人们平素所想的更密切，也许这世界伟大的革新就在于这一点：男人同女人从一切错误的感觉与嫌忌里解放出来，不作为对立面互相寻找，而彼此是兄妹或邻居一般，共同以“人”的立场去工作，以便简捷地、严肃而忍耐地负担那放在他们肩上的艰难的“性”。

凡是将来有一天许多人或能实现的事，现在寂寞的人已经可以起始准备了，用他比较确切的双手来建造。亲爱的先生，所以你要爱你的寂寞，负担那它以悠扬的怨诉给你引来的痛苦。你说，你身边的都同你疏远了，其实这就是你周围扩大的开始。如果你的亲近都离远了，那么你的旷远已经在星空下开展得很广大；你要为你的成长欢喜，可是向那里你不能带进来一个人，要好好对待那些落在后边的人们，在他们面前你要稳定自若，不要用你的怀疑苦恼他们，也不要用你的信心或欢悦惊吓他们，这是他们所不能了解的。同他们寻找出一种简单而诚挚的谐和，这种谐和，任凭你自己将来怎么转变，都无须更改；要爱惜他们那种生疏方式的生活，要谅解那些进入老境的人们；他们对于你所信任的孤独是畏惧的。要避免去给那在父母与子女间常演出戏剧增加材料；这要费去许多子女的力，消蚀许多父母的爱，纵使他们的爱不了解我们；究竟是在爱着、温暖着我们。不要向他们问计，也不要计较了解；但要相信那种为你保存下来像是一份遗产似的爱，你要信任在这爱中自有力量存在，自有一种幸福，无须脱离这个幸福才能扩大你的世界。

那很好，你先进入一个职业①，它使你成为独立的人，事事完全由你

① 卡卜斯被任命为奥地利军官。

自己料理。你耐心地等着吧，看你内心的生活是不是由于这职业的形式而受到限制。我认为这职业是很艰难很不容易对付的，因为它被广大的习俗所累，并且不容人对于它的问题有个人的意见存在。但是你的寂寞将在这些很生疏的关系中间是你的立足点和家乡，从这里出来你将寻得你一切的道路。

我一切的祝愿都在陪伴着你，我信任你。

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年七月十六日

布莱门(Bremen)　渥尔卜斯威德(Worpswede)①

第五封信

亲爱的，尊敬的先生：

我在佛罗伦萨收到你八月二十九日的信，现在——两个月了——我才写回信告诉你。请你原谅我的迟延，——我在路上不喜欢写信，因为我写信除去必须的纸笔外还要用：一些幽静、寂寞和一个不太生疏的时刻。

我们在六个星期前到了罗马，那时还是个空虚、炎热、时疫流行的罗马，这种环境又添上许多现实生活上安排的困难，更助长围绕我们的不安，简直没有终结，使我们尝尽了异乡漂泊的痛苦。更加之以：罗马（如果我们还不认识它）在我们到达的头几天真令人窒闷悲哀——由于它放射出来的死气沉沉忧郁的博物馆的空气；由于它精华已尽，而又勉强保持着的过去时代的储存（从中滋养着一个可怜的现在）；由于这些无名的、被学者和语言学家们所维护、经常不断的意大利旅游者所效仿的、对于一切改头换面或是毁败了的物品的过分的估价，根本这些物品也不过是另一个时代另一种生活的偶然的残余，这生活已经不是我们的了，而也不应该是我们的。在日日担心防范的几星期后，虽还有些纷乱，却终于回到自己的世界，我们才说：这里并不比别的地方有更多的美，这些被世世代代所叹赏的对象，都经过俗手的修补，没有意义，无所包含，没有精神，没有

① 德国地名，又译“不来梅”与“沃尔普斯维德”。

价值;——但这里也自有许多美,因为无论什么地方都有它的美。永远生动的流水从古老的沟渠流入这座大城,它们在许多广场的白石盘上欢舞,散入宽阔的贮水池中,昼间泠泠有声,夜晚的声音更为清澈,这里的夜色广大而星光灿烂,习习拂着轻风。并且有许多名园,使人难忘的林荫路与石阶——米霞盎基罗①所设计的石阶,那是按着向下流水的姿势建筑的石阶:宽宽地向下一层生出一层,像是后浪接着前浪。由于这样的印象,我们凝聚精神,从那些傲慢的、谈谈讲讲的"多数"(那是多么爱饶舌呀)回到自身内,慢慢地学习认识"少数",在少数的事物里延绵着我们所爱的永恒和我们轻轻地分担着的寂寞。

现在我还住在城内卡皮托丘上②,离那最美的从罗马艺术中保存下来的马克·奥雷尔③骑马式的石像不远;但是在几星期后我将迁入一个寂静而简单的地方,是一座老的望楼,它深深地消失在一片大园林里,足以躲避城市的喧嚣与纷扰。我将要在那里住一冬,享受那无边的寂静,从这寂静中我期待着良好而丰盛的时间的赠品……

到那时我将常常在家,再给你写较长的信,还要谈到关于你信中的事。今天我必须告诉你说的是(这已经是不对了,我没有早一点告诉你),你信中提到的那本书(其中想必有你的作品)没有寄到。是不是从渥尔卜斯威德给你退回去了(因为包裹不能转到外国)?退回是最好的,我愿意得到证实。希望不要遗失——这在意大利的邮务并不是例外的事——可惜。

我很愿意接到这本书(像是我愿意接到你所写的一切一样);还有你最近的诗(如果你寄给我),我要永远尽我的所能诚心地一读再读,好好体验。

以多多的愿望和祝福

你的莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年十月二十九日　罗马

---

① 米霞盎基罗(Michelangels,1475—1564),意大利文艺复兴时期的雕刻家、画家兼诗人。又译米开朗琪罗。

② 卡皮托(Kapitoe),罗马七座山丘中的一座。

③ 马克·奥雷尔(Marc Aurel,118—180),罗马皇帝,著有《随感录》。又译马可·奥勒留。

第六封信

我的亲爱的卡卜斯先生：

你不会得不到我的祝愿，如果圣诞节到了，你在这节日中比往日更深沉地负担着你的寂寞。若是你觉得它过于广大，那么你要因此而欢喜（你问你自己吧），哪有寂寞不是广大的呢；我们只有“一个”寂寞又大又不容易负担，并且几乎人人都有这危险的时刻，他们诚心愿意把寂寞和任何一种庸俗无聊的社交，和与任何一个不相配的人勉强谐和的假象去交换……但也许正是这些时候，寂寞在生长；它的生长是痛苦的，像是男孩的发育，是悲哀的，像是春的开始。你不要为此而迷惑。我们最需要的却只是：寂寞，广大的内心的寂寞。“走向内心”，长时期不遇一人——这我们必须能够做到。居于寂寞，像人们在儿童时那样寂寞，成人们来来往往，跟一些好像很重要的事务纠缠，大人们是那样匆忙，可是儿童并不懂得他们做些什么事。

如果一天我们洞察到他们的事务是贫乏的，他们的职业是枯僵的，跟生命没有关联，那么我们为什么不从自己世界的深处，从自己寂寞的广处（这寂寞的本身就是工作、地位、职业），和儿童一样把它们当作一种生疏的事去观看呢？为什么把一个儿童聪明的“不解”抛开，而对于许多事物采取防御和蔑视的态度呢？“不解”是居于寂寞；防御与蔑视虽说是要设法和这些事物隔离，同时却是和它们发生纠葛了。

亲爱的先生，你去思考你自身负担着的世界；至于怎样称呼这思考，那就随你的心意了；不管是自己童年的回忆，或是对于自己将来的想望，——只是要多多注意从你生命里出现的事物，要把它放在你周围所看到的一切之上。你最内心的事物值得你全心全意地去爱，你必须为它多方工作；并且不要浪费许多时间和精力去解释你对于人们的态度。到底谁向你说，你本来有一个态度呢？——我知道你的职业是枯燥的，处处和你相违背，我早已看出你的苦恼，我知道，它将要来了。现在它来了，我不能排解你的苦恼，我只能劝你去想一想，是不是一切职业都是这样，向个人尽是无理的要求，尽是敌意，它同样也饱受了许多低声忍气、不满于那枯燥的职责的人们的憎恶。你要知道，你现在必须应付的职业并不见得

比旁的职业被什么习俗呀、偏见呀、谬误呀连累得更厉害：若是真有些炫耀着一种更大的自由的职业，那就不会有职业在它自身内广远而宽阔，和那些从中组成真实生活的伟大事物相通了。只有寂寞的个人，他跟一个“物”一样被放置在深邃的自然规律下，当他走向刚破晓的早晨，或是向外望那充满非常事件的夜晚，当他感觉到那里发生什么事，一切地位便会脱离了他，像是脱离一个死者，纵使他正处在真正的生活的中途。亲爱的卡卜斯先生，凡是你现在做军官所必须经验的，你也许在任何一种现有的职业里都会感到，甚至纵使你脱离各种职务，独自向社会寻找一种轻易而独立的接触，这种压迫之感也不会对你有什么减轻。——到处都是一样——但是这并不足使我们恐惧悲哀；如果你在人我之间没有谐和，你就试行与物接近，它们不会遗弃你；还有夜，还有风——那吹过树林、掠过田野的风；在物中间和动物那里，一切都充满了你可以分担的事；还有儿童，他们同你在儿时所经验过的一样，又悲哀，又幸福，——如果你想起你的童年，你就又在那些寂寞的儿童中间了，成人们是无所谓的，他们的尊严没有价值。

若是你因为对于童年时到处可以出现的神已经不能信仰，想到童年，想到与它相连的那种单纯和寂静，而感到苦恼不安，那么，亲爱的卡卜斯先生，你问一问自己，你是不是真把神失落了？也许正相反，你从来没有得到他？什么时候应该有过神呢？你相信吗，关于神，一个儿童能够把住他，成人们只能费力去负担他，而他的重量足以把老人压倒？你相信吗，谁当真有他，又能把他像一块小石片似的失落？或者你也不以为吗，谁有过他，还只能被他丢掉？——但如果你认识到，他在你的童年不曾有过，从前也没有生存过；如果你觉得基督是被他的渴望所欺，穆罕默德是被他的骄傲所骗；如果你惊愕地感到，就是现在，就是我们谈他的这个时刻，他也没有存在——那么，什么给你以权利，觉得缺少这从来不曾有过的神像是丧失一个亡人，并且寻找他像是找一件遗失的物品呢？

你为什么不这样想，想他是将要来到的，他要从永恒里降生，是一棵树上最后的果实，我们不过是这树上的树叶？是谁阻拦你，不让你把他的诞生放在将来转变的时代，不让你度过你的一生像是度过这伟大的孕期内又痛苦又美丽的一日？你没有看见吗，一切发生的事怎样总是重新开始？那就不能是神的开始吗？啊，开端的本身永远是这般美丽！如果他

是最完全的，那么较为微小的事物在他以前就不应该存在吗，以便他从丰满与过剩中能够有所选择？——他不应该是个最后者吗，将一切握诸怀抱？若是我们所希求的他早已过去了，那我们还有什么意义呢？

像是蜜蜂酿蜜那样，我们从万物中采撷最甜美的资料来建造我们的神。我们甚至以渺小、没有光彩的事物开始（只要是由于爱），我们以工作，继之以休息，以一种沉默，或是以一种微小的寂寞的欢悦，以我们没有朋友、没有同伴单独所做的一切来建造他；他，我们并不能看到，正如我们的祖先不能看见我们一样。可是那些久已逝去的人们，依然存在于我们的生命里，作为我们的禀赋，作为我们命运的负担，作为循环着的血液，作为从时间的深处升发出来的姿态。

现在你所希望不到的事，将来不会有一天在最遥远、最终极的神的那里实现吗？

亲爱的卡卜斯先生，在这虔诚的情感中庆祝你的圣诞节吧，也许神正要用你这生命的恐惧来开始；你过的这几天也许正是一切在你生命里为他工作的时期，正如你在儿时已经有一次很辛苦地为他工作过一样。好好地忍耐，不要沮丧，你想，如果春天要来，大地就使它一点点地完成，我们所能做的最少量的工作，不会使神的生成比起大地之于春天更为艰难。

祝你快乐，勇敢！

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇三年十二月二十三日　罗马

第七封信

我的亲爱的卡卜斯先生：

自从我接到你上次的来信，已经过了许久。请你不要见怪；先是工作，随后是事务的干扰，最后是小病，总阻挡着我给你写回信，因为我给你写信是要在良好平静的时刻。现在我觉得好些了（初春的恶劣多变的过渡时期在这里也使人觉得很不舒适），亲爱的卡卜斯先生，我问候你，并且（这是我衷心愿做的事）就我所知道的来回答你。

你看，我把你的十四行诗抄下来了，因为我觉得它美丽简练，是在很适当的形式里产生的。在我所读到的你的诗中，这是最好的一首。现在

我又把它誊抄给你，因为我以为这很有意义，并且充满新鲜的体验，在别人的笔下又看到自己的作品。你读这首诗，像是别人作的，可是你将要在最深处感到它怎样更是你的。

这是我的一种快乐，常常读这首十四行诗和你的来信；为了这两件事我感谢你。

在寂寞中你不要彷徨迷惑，由于你自身内有一些愿望要从这寂寞里脱身。——也正是这个愿望，如果你平静地、卓越地、像一件工具似的去运用它，它就会帮助你把你的寂寞扩展到广远的地方。一般人（用因袭的帮助）把一切都轻易地去解决，而且按着轻易中最轻易的方面；但这是很显然的，我们必须认定艰难；凡是生存者都认定，自然界中一切都是按照自己的方式生长，防御，表现出来自己，无论如何都要生存，抵抗一切反对的力量。我们知道的很少；但我们必须委身于艰难却是一件永不会丢开我们的信念。寂寞地生存是好的，因为寂寞是艰难的；只要是艰难的事，就有使我们更有理由为它工作。

爱，很好——因为爱是艰难的。以人去爱人——这也许是给与我们的最艰难、最重大的事，是最后的实验与考试，是最高的工作，别的工作都不过是为此而做的准备。所以一切正在开始的青年们还不能爱；他们必须学习。他们必须用他们整个的生命、用一切的力量，集聚他们寂寞、痛苦和向上激动的心去学习爱。可是学习的时期永远是一个长久的专心致志的时期。爱就长期地深深地侵入生命——寂寞，增强而深入的孤独生活，是为了爱着的人。爱的要义并不是什么倾心、献身、与第二者结合（那该是怎样的一个结合呢，如果是一种不明了、无所成就、无关重要的结合？），它对于个人是一种崇高的动力，去成熟，在自身内有所完成，去完成一个世界，是为了另一个人完成一个自己的世界，这对于他是一个巨大的、不让步的要求，把他选择出来，向广远召唤。青年们只应在把这当作课业去工作的意义中（“昼夜不停地探索，去锤炼”）去使用那给与他们的爱。至于倾心、献身，以及一切的结合，还不是他们的事（他们还须长时间地节省、聚集），那是最后的终点，也许是人的生活现在还几乎不能达到的境地。

但是青年们在这方面常常错误得这样深（因为在他们本性中没有忍耐），如果爱到了他们身上，他们便把生命任意抛掷，甚至陷入窒闷、颠

倒、紊乱的状态——但随后又该怎样呢？这支离破碎的聚合（他们自己叫做结合，还愿意称为幸福），还能使生活有什么成就吗？能过得去吗？他们的将来呢？这其间每个人都为了别人失掉自己，同时也失掉别人，并且失掉许多还要来到的别人，失掉许多广远与可能性；把那些轻微的充满预感的物体的接近与疏远，改换成一个日暮穷途的景况，什么也不能产生；无非是一些厌恶、失望与贫乏，不得已时便在因袭中寻求补救，有大宗因袭的条例早已准备好了，像是避祸亭一般在这危险的路旁。在各种人类的生活中没有比爱被因袭的习俗附饰得更多的了，是无所不用其极地发明许多救生圈、游泳袋、救护船；社会上的理解用各种样式设下避难所，因为它倾向于把爱的生活也看作是一种娱乐，所以必须轻率地把它形成一种简易、平稳、毫无险阻的生活，跟一切公开的娱乐一样。

诚然也有许多青年错误地去爱，即随随便便地赠与，不能寂寞（一般总是止于这种境地），他们感到一种失误的压迫，要按照他们自己个人的方式使他们已经陷入的境域变得富有生力和成果；——因为他们的天性告诉他们，爱的众多问题还比不上其他的重要的事体，它们可以公开地按照这样或那样的约定来解决；都不过是人与人之间切身问题，它们需要一个在各种情况下都新鲜而特殊、"只是"个人的回答——但，他们已经互相抛掷在一起，再也不能辨别、区分，再也不据有自己的所有，他们怎么能够从他们自身内，从这已经埋没的寂寞的深处寻得一条出路呢？

他们的行为都是在通常无可告援的情势下产生的，如果他们以最好的意愿要躲避那落在他们身上的习俗（譬如说结婚），也还是陷入一种不寻常，但仍同样是死气沉沉限于习俗的解决的网中；因为他们周围的一切都是——习俗；从一种很早就聚在一起的、暗淡的结合中表演出来的只是种种限于习俗的行动：这样的紊乱昏迷之所趋的每个关系，都有它的习俗，即使是那最不常见的（普通的意义叫做不道德的）也在内；是的，甚至于"分离"也几乎是一种习俗的步骤，是一种非个性的偶然的决断，没有力量，没有成果。

谁严肃地看，谁就感到，同对于艰难的"死"一样，对于这艰难的"爱"还没有启蒙，还没有解决，还没有什么指示与道路被认识；并且为了我们蒙蔽着、负担着、传递下去，还没有显现的这两个任务，也没有共同的、协议可靠的规律供我们探讨。但是在我们只作为单独的个人起始练习生活

的程度内，这些伟大的事物将同单独的个人们在更接近的亲切中相遇。艰难的爱的工作对于我们发展过程的要求是无限的广大，我们作为信从者对于那些要求还不能胜任。但是，如果我们坚持忍耐，把爱作为重担和学业担在肩上，而不在任何浅易和轻浮的游戏中失掉自己（许多人都是一到他们生存中最严肃的严肃面前，便隐藏在游戏的身后）——那么将来继我们而来的人们或许会感到一点小小的进步与减轻——这就够好了。

可是我们现在正应该对于一个单独的人和另一个单独的人的关系，没有成见、如实地观察；我们试验着在这种关系里生活，面前并没有前例。可是在时代的变更中已经有些事，对于我们小心翼翼的开端能有所帮助了。

少女和妇女，在她们新近自己的发展中，只暂时成为男人恶习与特性的模仿者，男人职业的重演者。经过这样不稳定的过程后，事实会告诉我们，妇女只是从那（常常很可笑的）乔装的成功与变化中走过，以便把她们自己的天性从男性歪曲的影响中洗净。至于真的生命是更直接、更丰富、更亲切地在妇女的身内，根本上她们早应该变成比男人更纯净、更人性的人们；男人没有身体的果实，只生活于生活的表面之下，傲慢而急躁，看轻他们要去爱的事物。如果妇女将来把这“只是女性”的习俗在她们外在状态的转变中脱去，随后那从痛苦与压迫里产生出的妇女的“人性”就要见诸天日了，这是男人们现在还没有感到的，到那时他们将从中受到惊奇和打击。有一天（现在北欧的国家里已经有确切的证明）新的少女来到，并且所谓妇女这个名词，她不只是当作男人的对立体来讲，却含有一些独立的意义，使我们不再想到“补充”与“界限”，只想到生命与生存——女性的人。

这个进步将要把现在谬误的爱的生活转变（违背着落伍的男人们的意志），从根本更改，形成一种人对于人，不是男人对于女人的关系。并且这更人性的爱（它无限的谨慎而精细，良好而明晰地在结合与解脱中完成），它将要同我们辛辛苦苦地预备着的爱相似，它存在于这样的情况里：两个寂寞相爱护，相区分，相敬重。

还有：你不要以为，那在你童年曾经有过一次的伟大的爱已经失却了；你能说吗，那时并没有伟大的良好的愿望在你的生命里成熟，而且现

在你还从中吸取养分？我相信那个爱是强有力地永在你的回忆中，因为它是你第一次的深的寂寞，也是你为你生命所做的第一次的内心的工作。——祝你一切安好，亲爱的卡卜斯先生！

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇四年五月十四日　罗马

十四行诗

我生命里有一缕阴深的苦恼
颤动，它不叹息，也不抱怨。
我梦里边雪一般的花片
是我寂静的长日的祭祷。

但是大问题梗住我的小道。
我变得渺小而凄凉
像是走过一座湖旁，
我不敢量一量湖水的波涛。

一种悲哀侵袭我，这般愁惨
好似暗淡的夏夜的苍茫
时时闪露出一点星光；

于是我的双手向着爱试探，
因为我想祈求那样的声调，
我热烈的口边还不能找到……

——弗兰斯·卡卜斯

第八封信

亲爱的卡卜斯先生：

我想再和你谈一谈，虽然我几乎不能说对你有所帮助以及对你有一些用处的话。你有过很多大的悲哀，这些悲哀都已过去了。你说，这悲哀的过去也使你非常苦恼。但是，请你想一想，是不是这些大的悲哀并不曾由你生命的中心走过？当你悲哀的时候，是不是在你生命里并没有许多变化，在你本性的任何地方也无所改变？危险而恶劣的是那些悲哀，我们把它们运送到人群中，以遮盖它们的声音；像是敷敷衍衍治疗的病症，只是暂时退却，过些时又更可怕地发作；它们聚集在体内，成为一种没有生活过、被摈斥、被遗弃的生命，能以使我们死去。如果我们能比我们平素的知识所能达到的地方看得更远一点，稍微越过我们预感的前哨，那么也许我们将会以比担当我们的欢悦更大的信赖去担当我们的悲哀。因为它们（悲哀）都是那些时刻，正当一些新的、陌生的事物侵入我们生命；我们的情感蜷伏于怯懦的局促的状态里，一切都退却，形成一种寂静，于是这无人认识的"新"就立在中间，沉默无语。

我相信几乎我们一切的悲哀都是紧张的瞬间，这时我们感到麻木，因为我们不再听到诧异的情感生存，因为我们要同这生疏的闯入者独自周旋；因为我们平素所信任的与习惯的都暂时离开了我们；因为我们正处在一个不能容我们立足的过程中。可是一旦这不期而至的新事物迈进我们的生命，走进我们的心房，在心的最深处化为乌有，溶解在我们的血液中，悲哀也就因此过去了。我们再也经验不到当时的情形。这很容易使我们相信前此并没有什么发生；其实我们却是改变了，正如一所房子，走进一位新客，它改变了。我们不能说，是谁来了，我们望后也许不知道，可是有许多迹象告诉我们，在"未来"还没有发生之前，它就以这样的方式潜入我们的生命，以便在我们身内变化。所以我们在悲哀的时刻要安于寂寞，多注意，这是很重要的：因为当我们的"未来"潜入我们的生命的瞬间，好像是空虚而枯僵，但与那从外边来的、为我们发生的喧嚣而意外的时刻相比，是同生命接近得多。我们悲哀时越沉静、越忍耐、越坦白，这新的事物也越深、越清晰地走进我们的生命，我们也就更好地保护它，它也就更多地成为我们自己的命运；将来有一天它"发生"了（就是说：它从我们的生命里出来向着别人走进），我们将在最内心的地方感到我们同它亲切而接近，并且这是必要的。是必要的——我们将渐渐地向那方面发展——凡是迎面而来的事，是没有生疏的，都早已属于我们了。人们已经变换过

这么多运转的定义，将来会渐渐认清，我们所谓的命运是从我们“人”里出来，并不是从外边向着我们“人”走进。只因为有许多人，当命运在他们身内生存时，他们不曾把它吸收，化为己有，所以他们也认不清，有什么从他们身内出现；甚至如此生疏，他们在仓皇恐惧之际，以为命运一定是正在这时走进他们的生命，因为他们确信自己从来没有见过这样类似的事物。正如对于太阳的运转曾经有过长期的蒙惑那样，现在人们对于未来的运转，也还在同样的自欺自蔽。其实“未来”站得很稳，亲爱的卡卜斯先生，但是我们动转在这无穷无尽的空间。

我们怎么能不感觉困难呢？

如果我们再谈到寂寞，那就会更明显，它根本不是我们所能选择或弃舍的事物。我们都是寂寞的。人能够自欺，好像并不寂寞。只不过如此而已。但是，那有多么好呢，如果我们一旦看出，我们都正在脱开这欺骗的局面。在其间我们自然要发生眩昏；因为平素我们的眼睛看惯了的一切这时都忽然失去，再也没有亲近的事物，一切的远方都是无穷的旷远。谁从他的屋内没有准备，没有过程，忽然被移置在一脉高山的顶上，他必会有类似的感觉；一种无与伦比的不安被交付给无名的事物，几乎要把他毁灭。他或许想象会跌落，或者相信会被抛掷在天空，或者粉身碎骨；他的头脑必须发现多么大的谎话，去补救、去说明他官感失迷的状态。一切的距离与尺度对于那寂寞的人就有了变化；从这些变化中忽然会有许多变化发生。跟在山顶上的那个人一样，生出许多非常的想象与稀奇的感觉，它们好像超越了一切能够担当的事体。但那是必要的，我们也体验这种情况。我们必须尽量广阔地承受我们的生存；一切，甚至闻所未闻的事物，都可能在里边存在。根本那是我们被要求的惟一的勇气：勇敢地面向我们所能遇到的最稀奇、最吃惊、最不可解的事物。就因为许多人在这意义中是怯懦的，所以使生活受了无限的损伤；人们称作“奇象”的那些体验、所谓“幽灵世界”、死，以及一切同我们相关联的事物，它们都被我们日常的防御挤出生活之外，甚至我们能够接受它们的感官都枯萎了。关于“神”，简直就不能谈论了。但是对于不可解的事物的恐惧，不仅使个人的生存更为贫乏，并且人与人的关系也因之受到限制，正如从有无限可能性的河床里捞出来，放在一块荒芜不毛的岸上。因为这不仅是一种惰性，使人间的关系极为单调而陈腐地把旧事一再重演，而且是对于任何一

种不能预测、不堪胜任的新的生活的畏缩。但是如果有人对于一切有了准备,无论什么,甚至最大的哑谜,也不置之度外,那么他就会把同别人的关系,当作生动着的事物去体验,甚至充分理解自己的存在。正如我们把各个人的存在看成一块较大或较小的空间,那么大部分人却只认识了他们空间的一角、一块窗前的空地,或是他们走来走去的一条窄道。这样他们就有一定的安定。可是那危险的不安定是更人性的,它能促使亚仑·坡①的故事里的囚犯摸索他们可怕的牢狱的形状,而熟悉他们住处内不可言喻的恐怖。但我们不是囚犯,没有人在我们周围布置了陷阱,没有什么来恐吓我们,苦恼我们。我们在生活中像是在最适合于我们的元素里,况且我们经过几千年之久的适应和生活是这样的相似了,如果我们静止不动,凭借一种成功的模拟,便很难同我们周围的一切有所区分。我们没有理由不信任我们的世界,因为它并不敌对我们。如果它有恐惧,就是我们的恐惧:它有难测的深渊,这深渊是属于我们的;有危险,我们就必须试行去爱这些危险。若是我们把我们的生活,按照那叫我们必须永远把握艰难的原则来处理,那么现在还最生疏的事物就会变得最亲切、最忠实的了。我们怎么能忘却那各民族原始时都有过的神话呢;恶龙在最紧急的瞬间变成公主的那段神话;也许我们生活中一切的恶龙都是公主们,她们只是等候着,美丽而勇敢地看一看我们。也许一切恐怖的事物在最深处是无助的,向我们要求救助。

亲爱的卡卜斯先生,如果有一种悲哀在你面前出现,它是从未见过的那样广大;如果有一种不安,像光与云影似的掠过你的行为与一切工作,你不要恐惧。你必须想,那是有些事在你身边发生了;那是生活没有忘记你,它把你握在手中,它永不会让你失落。为什么你要把一种不安、一种痛苦、一种忧郁置于你的生活之外呢,可是你还不知道,这些情况在为你做什么工作?为什么你要这样追问,这一切是从哪里来,要向哪里去呢?可是你要知道,你是在过渡中,要愿望自己有所变化。如果你的过程里有一些是病态的,你要想一想,病就是一种方法,有机体用以从生疏的事物中解放出来;所以我们只需让它生病,使它有整个的病发作,因为这才是

① 亚仑·坡(Allan Poe,1809—1849),今译爱伦·坡,美国小说家、诗人,以描写神秘恐怖故事知名。这里指的是他的一篇小说《深坑和钟摆》(*The Pitand the Pendulum*),描述一个被判处死刑的人在黑暗的牢狱里摸索墙壁、猜度牢狱形状的恐怖情况。

进步。亲爱的卡卜斯先生，现在你自身内有这么多的事发生，你要像一个病人似的忍耐，又像一个康复者似的自信；你也许同时是这两个人。并且你还须是看护自己的医生。但是在病中常常有许多天，医生除了等候以外，什么事也不能做。这就是(当你是你的医生的时候)，现在首先必须做的事。

对于自己不要过甚地观察。不要从对你发生的事物中求得很快的结论，让它们单纯地自生自长吧。不然你就很容易用种种(所谓道德的)谴责回顾你的过去，这些过去自然和你现在遇到的一切很有关系。凡是从你童年的迷途、愿望、渴望中在你身内继续影响着的事，它们并不让你回忆，供你评判。一个寂寞而孤单的童年非常的情况是这样艰难，这样复杂，受到这么多外来的影响，同时又这样脱开了一切现实生活的关联，纵使在童年有罪恶，我们也不该简捷了当地称作罪恶。对于许多名称，必须多多注意；常常只是犯罪的名称使生命为之破碎，而不是那无名的、个人的行为本身，至于这个行为也许是生活中规定的必要，能被生活轻易接受的。因为你把胜利估量得过高，所以你觉得力的消耗如此巨大；胜利并不是你认为已经完成的"伟大"，纵使你觉得正确；"伟大"是你能把一些真的、实在的事物代替欺骗。不然你的胜利也不过是一种道德上的反应，没有广大的意义，但是它却成为你生活的一个段落。亲爱的卡卜斯先生，关于你的生活，我有很多的愿望。你还记得吗，这个生活是怎样从童年里出来，向着"伟大"渴望？我看着，它现在又从这些伟大前进，渴望更伟大的事物。所以艰难的生活永无止境，但因此生长也无止境。

如果我还应该向你说一件事，那么就是：你不要相信，那试行劝慰你的人是无忧无虑地生活在那些有时对你有益的简单而平静的几句话里。他的生活有许多的辛苦与悲哀，他远远地专诚帮助你。不然，他就绝不能找到那几句话。

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇四年八月十二日

瑞典　弗拉底(Flädie)　波格比庄园(Borgeby gàrb)

第九封信

我亲爱的卡卜斯先生：

在这没有通信的时期内，我一半是在旅途上，一半是事务匆忙，使我不能写信。今天我写信也是困难的，因为我已经写了许多封，手都疲倦了。若是我能以口述给旁人写，我还能向你说许多，可是现在你只好接受这寥寥几行来报答你的长信。

亲爱的卡卜斯先生，我常常思念你，并且以这样专诚的愿望思念你，总要对你有所帮助。但是我的信到底能不能帮助你，我却常常怀疑。你不要说：它们能够帮助你。你只安心接受这些信吧，不必说感谢的话，让我们等着，看将要有什么事情来到。

现在我对于你信里个别的字句加以探讨，大半是没有用的；因为我关于你疑惑的倾向，关于你内外生活和谐的不可能，关于另外苦恼着你的一切——我所能说的，还依然是我已经说过的话：还是愿你自己有充分的忍耐去担当，有充分单纯的心去信仰：你将会越来越信任艰难的事物和你在众人中间感到的寂寞。此外就是让生活自然进展。请你相信：无论如何，生活是合理的。

谈到情感：凡是使你集中向上的情感都是纯洁的；但那只捉住你本性的一方面，对你有所伤害的情感是不纯洁的。凡是在你童年能想到的事都是好的。凡能够使你比你从前最美好的时刻还更丰富的，都是对的。各种提高都是好的，如果它是在你"全"血液中，如果它不是迷醉，不是忧郁，而是透明到底的欢悦。你了解我的意思吗？

就是你的怀疑也可以成为一种好的特性，若是你好好"培养"它。它必须成为明智的，它必须成为批判。——当它要伤害你一些事物时，你要问它，这些事物"为什么"丑恶，向它要求证据，考问它，你也许见它仓皇失措，也许见它表示异议。但你不要让步，你同它辩论，每一回都要多多注意，立定脚步，终于有一天它会从一个破坏者变成你的一个最好的工作者——或许在一切从事于建设你的生活的工作者中它是最聪明的一个。

亲爱的卡卜斯先生，这是我今天所能向你说的一切。我附寄给你我

一篇短的作品的抽印本①，这是在布拉格出版的《德意志工作》中发表的。在那里我继续着同你谈生和死，以及它们的伟大与美丽。

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇四年十一月四日

瑞典　央思雷德(Jonsered)　弗卢堡(Fruburg)

第十封信

亲爱的卡卜斯先生：

你该知道，我得你这封美好的信，我是多么欢喜。你给我的消息真实、诚挚，又像你从前那样，我觉得很好，我越想越感到那实在是好的消息。我本来想在圣诞节的晚间给你写信，但是这一冬我多方从事没有间断的工作，这古老的节日是这样快地走来了，使我没有时间去做我必须处理的事，更少写信。

但是在节日里我常常思念你，我设想你是怎样寂静地在你寂寞的军垒中生活，两旁是空旷的高山，大风从南方袭来，好像要把这些山整块地吞了下去。

这种寂静必须是广大无边，好容许这样的风声风势得以驰骋，如果我想到，更加上那辽远的海也在你面前同时共奏，像是太古的谐音中最深处的旋律，那么我就希望你能忠实地、忍耐地让这大规模的寂寞在你身上工作，它不再能从你的生命中消灭；在一切你要去生活、要去从事的事物中，它永远赓续着像是一种无名的势力，并且将确切地影响你，有如祖先的血在我们身内不断地流动，和我们自己的血混为惟一的、绝无仅有的一体，在我们生命的无论哪一个转折。

是的：我很欢喜，你据有这个固定的、可以言传的生存，有职称，有制服，有任务，有一切把得定、范围得住的事物，它们在这同样孤立而人数不多的军队环境中，接受严肃与必要的工作，它们超越军队职业与游戏与消遣意味着一种警醒的运用，它们不仅容许，而且正好培养自主的注意力。

---

① 系里尔克的散文诗《旗手克里斯多夫·里尔克的爱与死之歌》(*Die weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*)。

我们要在那些为我们工作、时时置我们于伟大而自然的事物面前的情况中生活，这是必要的一切。

艺术也是一种生活方式，无论我们怎样生活，都能不知不觉地为它准备；每个真实的生活都比那些虚假的、以艺术为号召的职业跟艺术更为接近，它们炫耀一种近似的艺术，实际上却否定了、损伤了艺术的存在，如整个的报章文字、几乎一切的批评界、四分之三号称文学和要号称文学的作品，都是这样。我很高兴，简捷地说，是因为你经受了易于陷入的危险，寂寞而勇敢地生活在任何一处无情的现实中。即将来到的一年会使你在这样的生活里更为坚定。

你的：莱内·马利亚·里尔克

一九〇八年圣诞节第二日　巴黎

冯至 译

致露·安德烈亚斯-莎乐美

亲爱的露，

请允许我想象：你差不多在等我的书信，否则这大型的信笺就无法说明理由，我实在不能使用较小的信笺。在现在这段期间，你有希望呆在家里休息，在两个圣诞节之间总是如此——因此，让我给你谈上几页。

今秋，我听到格布萨特尔谈到你，可是，你可以想象到，他没有说清全貌，他就像医生在诊病时使用的镜子中的一面；因此，不能从他那里听到全面的叙述，可是，我明白，你很好，跟我不靠任何消息所知道的一切相一致。

你看，我总是这样急忙谈我自己，我总是假定，这个话题会使你感到兴趣，你能再垂听一下吗？请你照办，我要尽可能帮助你，也许我帮得不好——以下就是把握的要点：《布里格随笔》。关于此书，我没有必要作答，这你知道——可是，我现在打从心眼里必须知道，该书给你什么印象。好心的爱伦·凯，当然把我和马尔泰互相混淆而把我抛开了；可是，亲爱的露，没有人像你这样能够加以区别和指出：他到底跟我像不像，又像到什么程度。他确实是部分地从我的危机中产生出来的，他是不是在这种危机中没落下去，似乎可以说，为了让我免于没落，或者是不是由于写这本手记，更使你掉进把我卷走、把我赶向远方的这种洪流里去。你能理解我在这本书的背后恰像一个留下来的幸存者，一筹莫展、无所事事、再也干不出什么了吗？我越是写到结尾，越是强烈地感动，它是难以名状的一段，正如我常对自己所说的那样，成为一处高高的分水岭：可是，这时才显示出，所有的水流都向原来的一侧流去，我是下降到不会改变的干枯的荒漠。如果仅仅是这样，倒也还好，可是，那另一位沉沦者马尔泰，却不知怎么，竟把我消耗得精光。为了他的没落，拿我生命的种种力量和各样东西进行无度地挥霍，没有什么不在他手里，不在他心中，他以激烈的绝望心

情把一切据为己有。我刚刚看到一样新的东西，我就已经发现那上面的裂痕，被他抓得不成样子的地方。也许应当像引爆地雷一样写成这本书，也许在引爆好的时刻，我本当赶快远远地跳开。可是，要这样干，我还非常留恋自己的所有物，不能搞得过度贫穷，这或许也是我的决定的课题。我有过雄心，要把我的全部资本投资到毫无希望的事情上去，可是在另一面，这些资本的价值只有在这种损失中才看得出来，因此，我想起，在很长的时间里，《马尔泰·劳里兹》对我来说，并不很像是一种没落，倒像是一种奇妙的暗暗的升天，升到天上的一处被人忽视的偏僻的地方。

差不多两年了，亲爱的露。我怎样虚伪地、可怜地度过这两年，只有你能理解。在开始时，我想要做出长久、长久的忍耐，从那时以来，我是怎样常常把忍耐线接长，我是怎样把一根一根的线拆开而又接起来。我经历过许多迷惘，许多体验，例如：罗丹在他七十岁高龄，简直陷入误区，好像他那些无穷尽的作品全部不曾有过；有些没有什么价值的、黏糊糊的小东西，如果在以前，他肯定要成打地踢开，确实不会腾出时间来处理的——现在却守候在一旁，轻易地制服住他，如今，一天一天，把他的老年变得怪诞而可笑——对这些体验，我该怎么办？有那么疲劳的一瞬间，放松的几天，就行了，随后，生活像尚未完工似的抬起头来，围绕着他，像围绕着一个中学生一样，又把他赶进下一个可怜的陷阱里去。如果他没有被救出来，我该说什么？干这种一点点的事，我是一再能完全胜任的。跟我同样大小的生活，在这样的期间，如果轻蔑地对待我，我该觉得奇怪吗？如果在其中不能体验到一切、学到一切，如果置身事外，让自己被推来推去，被抓住或被放开，被卷进幸福和不公正之中，什么也弄不懂，这件工作算是怎么一回事？

亲爱的露，每当我等待他人、需要他人、寻找他人时，总是难以如愿，这就更加使我感到忧郁，感到负罪；他们确实不会知道，根本上，我不会在他们身上下工夫，我能毫无忌惮。因此，自从写完了《马尔泰·劳里兹》以后，常常希望有人来为我说话，这乃是一个不好的征象，怎么会如此？我有一个不断的渴望，想把我的孤独藏在一个人那里，置于他的庇护之下——你可以想象，这只能是渴望，无法进一步实现。怀有一种羞愧之情，我想到我在巴黎的最好时代，写《新诗集》的时代，那时，我不期待什么，也不期待任何人，全世界只是越来越作为课题向我涌来，而我，明显

地，确实地，以纯粹的成果回报。那时，有谁对我说，我将来会面临许多倒退。我每天早上醒来，一定有摇醒我的手抓住我的肩膀，使我感到肩膀发冷。我现在做好准备，磨练表现的能力，实际上却没有被委任，成为多余的人，这怎么可能？在伊利亚·穆罗迈茨[①]一跃而起的年头，我却坐下来等待，我的心不知道我应当干些什么。

露，你读到这里，有何话可说？你可曾预料到？我想起你最近的一封信里的一句话（信不在手头），你写道："你还走得这样远。"如果不这样——为了不致弄糟而停滞不前，那该做什么？那该做什么？

我不像从前那样考虑一位医生。心理分析对我乃是一种彻底的治疗，可以一劳永逸地奏效，会把一切消除干净，如果有一天看到扫清了一切的我，也许比这种混乱更加没有希望。

与此相反，我有时还想到一个小小的乡村大学里坚持不移地搞一些研究——你会笑话我，你知道，我没有什么新的改变，最糟的是，我的某些计划，也许不论我的最好的或是最坏的特性，只有在一定年龄上才具有意义，超过这种年龄，就简直是荒唐。去上大学，几乎是太迟了。可是，你知道，我说此话是什么意思，你越是走进去，就越要承担义务去做最重大、几乎是不可能的事，这可是艺术上最可怕之处；现在在我心里想到的，乃是含有别意的，波德莱尔诗中的女性在非常静寂的月圆之夜突然说出的那句话：Que c'est un dur métier que d'être belle femme.[②]

露，这又是我的告白之一。这是我的生活、长久的恢复期的症状？这是一个新的疾病的征候？我真想能跟你在一起度过一个星期，听到许多，谈上许多。这是很久以前的事了。我周游了许多地方，不可能再有一次相见吗？

你可知道，去年冬天我去过阿尔及尔、突尼斯和埃及？可惜我的心态不大适应，我坐立不安，沉不住气，就像一个被脱缰奔逃的马甩下马背、抓住马镫晃来晃去的男子。这是不正常的。可是我却对东方有了一些认识，在尼罗河的船上甚至学起阿拉伯语，我慌乱地走进去的开罗博物馆也

---

① 伊利亚·穆罗迈茨是十世纪至十一世纪俄国民间叙事诗中的主人公。他到三十岁时，手脚还麻痹，后来，碰到三个朝圣者，给他吃了蜂蜜酒，使他成为力大无比的勇士。他去投效基辅宫廷，屡建奇功。

② 波德莱尔《恶之花》集中《忧郁与理想》第四十八首《告白》的一句，是写给萨巴蒂埃夫人的，意为"当个美丽的妇女真是一件苦差"。诗中的这句话；是萨巴蒂埃夫人说的，当时她在月下的协和广场上跟波德莱尔一同散步。

许给了我一些影响。

今年我在这里坚固的古堡里做客（目下我是孤单一人）。住在这里，有一点儿像囚徒，它那巨大的墙不得不使人有这种感觉。我在这里藏身几个月，至少对我各种实际事态的混乱大有好处。今后的事，我不知道，也不想知道。

再见，亲爱的露：天主知道，你曾是我从那里穿出去，第一次走向野外的大门，现在我仍旧时时要到那里倚那处的门框，我们当初曾在那上面记录下我的成长。请允许我遵照这个可爱的习惯，多多关照。

……

赖纳

奥地利海岸地方纳布莱希纳近郊杜伊诺城堡

一九一一年十二月二十八日

露，亲爱的露，请听：

在这一瞬间，这个星期六，二月十一日六时，我写完最后完成的《哀歌》第十歌而搁笔了。这几行，在杜伊诺已经写下的开头："有一天，在可怕的洞察告终的那天，我将向表示同意的天使高唱欢呼和赞颂之歌……"我曾对你朗诵过，可是，仅保留了开头的十行，其余全是新写的：确实是非常、非常、非常出色的！——请想想！我终于能熬过来了。一切都熬过来了。真是奇迹。恩宠——全在几天里完工。这是一阵飓风，像以前在杜伊诺时一样：我体内的纤维、组织、骨架，这一切全都爆裂了，全都弯曲了。我没有想到吃东西。

请你想象，还有一桩，在一首其他的组诗里，在《哀歌》诞生之前（在《致俄耳甫斯的十四行诗》，突然，像在风雨欲来之时，作为维拉·克诺普①的墓铭而写的二十五首十四行诗里）我写的，创作的那匹马②，你知道，那匹自

① 维拉·克诺普是一个有舞蹈天才的女孩，后因病不能舞蹈，只得去练音乐和绘画。她死于一九一九年，年仅十九岁。里尔克从她的母亲那里获得她的病史记录，深有感触。他在《致俄耳甫斯的十四行诗》卷首写下这样的献词："为维拉·乌卡玛·克诺普的墓铭而作。"

② 《致俄耳甫斯的十四行诗》第一部第二十首回忆一九〇〇年跟莎乐美一起去俄国旅游时看到伏尔加牧场上的一匹马。里尔克在诗中说要把这匹马的形象献给俄耳甫斯作为还愿的奉献物。

由的快活的白马,脚上拖着木桩,它有一次,在傍晚,在伏尔加牧场上,向我们飞驰过来——我是

怎样

把它创作出来,作为献给俄耳甫斯的"Ex-voto"(还愿的奉献物)!——时间是什么?——现在是何时?超出这许多年,它向我跳来,满怀着快乐,跳进我的敞开的感情里。

一桩桩接踵而来。

现在我又认识了自己。没有《哀歌》,我的心还是像被砍伤一样。

现在,《哀歌》出世了。它出世了。

我想出去,抚摩这小小的穆佐特堡,为我护卫过它、最后又把它给予我的小城堡,就像抚摩一只很大的老动物一样。

因此我没给你写回信,因为,在这几星期里,怀着一颗越发内省的心,不知何所适从,对此保持沉默。现在,亲爱的露,今天写到这里……

瑞士(瓦莱)西埃尔上部穆佐特小城堡

一九二二年二月十一日晚

钱春绮 译

译者附记:露·安德烈亚斯-莎乐美于一八六一年二月十二日生于彼得堡。她的父亲是俄国陆军将军路得维希·封·莎乐美。她有五个哥哥,露是幼女,深得父亲的宠爱。在新教的德国学校中读书时,受到博学的牧师亨利克·阿道尔夫·纪罗的熏陶,进入宗教和哲学的世界。随后去瑞士的苏黎世大学学习,在此时,认识了哲学家保尔·雷,也认识了尼采(在罗马),三人间展开了一场三角恋爱的闹剧。不过,她并没有接受这两个人的求婚,尽管在跟他们的交往中,她在思想方面,有了很大的成长。她后来于一八八七年跟伊朗学专家弗里德里希·卡尔·安德烈亚斯结婚。

里尔克跟露相识是一八九七年春在慕尼黑时,当时里尔克二十一岁,还是一个无名的青年诗人,露已是一个三十六岁的,既有人生经验,又有丰富教养,而且已出版了关于易卜生和尼采的著作和几本小说的知名女作家。露对里尔克,既像恋人,又像母亲,也可以说像他的老师,她把里尔克引进俄国的世界,曾于一八九九年和一九〇〇年两次陪里尔克去俄国旅

行。一九〇三年以后,她丈夫把她召回格廷根。一九一一年以后,她跟弗洛伊德交往,学习心理分析,以后还从事心理分析治疗工作。一九三七年二月五日于格廷根逝世。

露出版了很多著作。关于尼采的,有《作品中的尼采》(1894),关于里尔克的有《R. M. 里尔克》(1928)。

里尔克跟露的通信很多。《赖纳·马利亚·里尔克—露·安德烈亚斯-莎乐美通信集》由苏黎世的马克斯·尼翰斯书店和德国的英泽尔书店出版于一九五二年。

致克拉拉·韦斯特霍夫

……昨天是我在好多、好多星期以后第一次会见一位朋友——玛蒂尔德·福尔缪勒,她最近才从荷兰回来。她在离开很久后又来到儒汶,见到她,使我几乎觉得不适,因为我感到好像正在生病,真想安静地躲在哪里。在谈话中,她提到凡·高①的绘画复制品,她把整整一大包画作选辑从阿姆斯特丹带回来,问我想不想看。我很想看看。我建议在当天下午稍许晚一点的时候,这对她最合适。我勉强去了,感到另一种人生的实在、安宁和太平,获得在如此长久的孤独之后有听到他人和自己的谈话的机会,获得一杯茶的享受:这一切对我起了最好的影响。当然,首先也由于那种不知疲倦的感动人的画作的复制品,在我心中直接涌出了一种要保持健康,作出同样贡献的义务感;复制品的一部分是在给他弟弟②的信中谈到的(这些是他弟弟的遗孀的收藏品——有数百件之多)……

巴黎第六区卡塞特路二十九号

一九〇七年十月三日

……在这种讨厌的、谁也不愿度过的阴冷的雨天,到头来(正如我在儒汶见到过的那样)就是其他人也感到诧异和困惑的日子,如果你坐在我身旁,如果你跟我一起对着凡·高的画作选辑(我心情沉重地把它带回来),在这两天里它使我感到如此愉快:欣赏它正是时候。我还没有来得及看的,你会在其中欣赏多少。你可能只顾单单地看画,一点儿也不阅读目录前面的,至多不过十行的小小的传记摘录。可是,它是非常、非常得其要

---

① 凡·高(1853—1890),杰出的荷兰画家。作品有《吃土豆的人》、《向日葵》、《阿尔的凡·高卧室》、《星月夜》等。

② 凡·高有《书简集》三卷问世(1914)。他的弟弟泰奥多尔·提奥在巴黎经营绘画生意,对凡·高的生活颇多照顾。

领,读起来却又如此难得的意味深长。他开头当画商,三年后,不知怎么觉得当不下去,就去英国当小小的教师。干到半当中,又决定去当牧师。他前往布鲁塞尔,学习希腊文和拉丁文。可是,干吗要走这弯路?在任何地方,不是有许多人,牧师并不要求他们有希腊文或是拉丁文基础吗?这样,他就成了人们所说的福音传教士,走进煤矿区,对众人宣讲福音。他一面讲道,一面开始作画。最后,他没有发觉,他是怎么停止讲道,而只是专心作画的。从此以后,他不再干其他的事,直到他的最后的时刻,直到他决定停止一切工作,因为他也许有几星期不能作画了;这时,在他看来,放弃一切,首先是放弃生命,乃是当然之事。这是什么样的一种传记啊。世人做出容易理解这样的传记和在这情况下产生的凡·高的画的样子,不是确实的吗?对于在心中又燃起圣方济各的某种精神的这位可爱的热心求道者,那些画商和美术批评家,难道不该完全显得束手无策或是漠不关心吗?凡·高获得迅速的名声,我感到惊异。啊,他是怎样放弃,放弃了一切。作品选辑中的他的自画像,看上去很贫苦而饱受折磨,几乎是绝望,可是倒不是悲惨结局的:像一只不幸的狗那样。把他的面孔拿出来,人们看到,很实事求是,他日日夜夜都是不幸的。可是,在他的画中(例如《开花的树》),贫已变成富:从内部发出大大的光辉。他就这样以贫者身份观看一切:只需拿他的《公园》进行比较一下。他心平气和、单纯地画出来,就像对贫苦人说话,使他们能够理解;对那些树木,没有多浪费笔墨。好像不如此,就有点儿偏袒。他不偏袒任何一方,也不偏袒《公园》一方面,他的爱是面向无名者,他把他的爱秘藏着。他不显示出他的爱,他牢牢保持着。要是这种爱迅速地投入工作,投入工作深处,连续不断,迅速,那就无人能见到!在这四十页复制品中,人们深感到他就是这样……

巴黎第六区卡塞特路二十九号

一九〇七年十月三日

今天上午我又去了秋季沙龙。在塞尚的展览厅里又遇见梅耶-格雷费①……凯斯勒伯爵②也在那里,他对我说了许多好听的老实话,赞誉我

① 尤利乌斯·梅耶-格雷费(1867—1935),德国美术评论家。著有《近代艺术发展史》等。法国印象派绘画的拥护者。

② 哈里·凯斯勒为当时最有影响的艺术鉴赏家和收藏家。

的新书《图像集》，他曾跟霍夫曼斯塔尔互相朗读过。这一切谈话都是在塞尚的展览厅里进行的，这个厅以其有力的绘画立即又引人全神贯注。你知道，我在展览会上总觉得走来走去的人比那些绘画更加引人注目。在这次秋季沙龙里也是如此，但塞尚的展览厅却是例外。在那里，一切现实的强度都在他的作品这一边：他用的那种浓厚的像铺着棉絮的蓝色，他用的红色和他那没有阴暗的绿色，以及他那种酒瓶的略带红色的黑色。他画的一切对象又是多么寒酸：苹果都是供烧煮的酸苹果，酒瓶是属于那些放在撑得圆鼓鼓的旧上衣袋里的瓶子。再见……

巴黎第六区卡塞特路二十九号

一九〇七年十月七日

……在秋季沙龙参观了两天，又去卢浮宫美术馆，觉得很奇怪，首先看出两点：每种艺术的见解都有其暴发户，他们有了这种见解，就大声叫嚷——而另一方面，有些艺术家也许不把见解当作什么重要问题，他们好像并不意识到什么见解。卢浮宫的这些画师们似乎是忘记：构成绘画的要素乃是色彩。我看威尼斯画派画家的画，有一种难以形容的首尾一贯的用色方法；我觉得，丁托莱托①的画，在色彩方面，走得很远；几乎比提香②走得还要远。这样一直继续到十八世纪，只是他们对黑色的使用逐渐减少，趋向马奈③的色阶。此外，瓜尔第④还在用黑色；在画明亮的风景时，还免不了在明亮的中心加上一点黑色，反对滥用色彩的法则使他画黑色的共渡乐游艇。可是，他使用黑色，与其说他把黑色当作一种色彩，不如说他把黑色当作模糊的镜子使用；最初认为黑色跟其他色彩有同样权利的是马奈，肯定他是受到日本画家的鼓舞。跟瓜尔第和提埃波罗⑤同时代，也有一位作画的妇女，一个威尼斯人，她去过各国宫廷，她的名声在

---

① 丁托莱托（1518—1594），威尼斯画派画家。以卓越的色彩法做强力的表现是他的一大特色。

② 提香（1490—1576），威尼斯画派由他而成为十六世纪意大利文艺复兴的主流画派，特别由其色彩法在各方面具有影响。丁托莱托曾从他习艺。

③ 马奈（1832—1883），法国画家。印象派的创始者。

④ 瓜尔第（1712—1793），威尼斯的风景画家。

⑤ 提埃波罗（1696—1770），威尼斯派画家。

当时最为人耳熟，她就是罗萨尔巴·卡里埃拉①，华多②跟她相识，曾彼此交换几幅粉画，也许是自画像，二人互相尊敬。她去过很多地方旅行，在维也纳作过画，在德累斯顿还保存着她的一百五十幅画。在卢浮宫有三幅肖像画。其中一幅画的是一位年轻妇女，高举在笔直的颈项上的面部，天真地转向前方，穿着露胸的饰有花边的衣服，抱着一只眼光炯炯的小小的鬘猴，它在半身像下面的边上，像上面的妇女一样热忱地望着我们，只是有点儿漠不关心的样子，它用淘气的小小的黑手抓住妇女的手，抓住一只纤纤的手指把那只温柔的漫不经心的手拉进画像中来。这充分表现了一个时代人人喜爱的画题。画得很可爱，很轻快，却又画得很真实。此外，这位妇女还披着一件披肩，奇妙地没有给她佩胸针，却插上淡紫色的紫罗兰花。我发觉蓝色是十八世纪的画家常用的那种蓝色，在拉图尔③的画中、在佩罗诺④的画中，到处可以看到，在夏尔丹⑤的画中蓝色仍然很优美，尽管他毫无顾忌地用蓝色画那具有特色的帽子的带子（在自画像中画玳瑁框的夹鼻眼镜）。（如果有人写，可以写一部蓝色的专著，从庞贝壁画蜡细工的浓厚的蓝色直到夏尔丹，再继续写到塞尚的蓝色，这是多么奇妙的蓝色传记！）因为，塞尚的非常独特的蓝色具有这种渊源，它来自十八世纪的蓝色，夏尔丹去除了它的奢求，现在到了塞尚笔下，不再带有任何附带意义。夏尔丹可说是充当了中间人；夏尔丹的水果不再考虑到餐桌，它们被乱放在厨房用桌的四周，毫不在意是否让人吃得有味。在塞尚的画中，它们的可食性完全不在话下，只是作为物体的现实的东西，单单地消灭不了的顽固的存在。如果人们看到夏尔丹的自画像，就会想象，他一定是个年老的怪癖的人。塞尚也是一个多么古怪，又是多么可悲地属于这样一种人的人，关于这点，我也许明天会对你讲。我知道一些有关他晚年的事，那时，他年老了，很可怜，每天在前往画室的路上，常有些孩子跟在他身后，对他扔石子，把他当作野狗一样。可是在他的内心，内

---

① 卡里埃拉（1675—1757），威尼斯画家。以色粉肖像画知名。

② 华多（1684—1721），又译华托，法国画家。

③ 莫里斯·康坦·德·拉图尔（1704—1788），十八世纪法国色粉肖像画的代表画家。

④ 若望·巴普蒂斯特·佩罗诺（1715—1783），法国色粉肖像画家。

⑤ 夏尔丹（1699—1779），十八世纪法国画家。主要画静物画和风俗画。晚年也画色粉肖像画。

心深处，却充满无限之美，有时，对一位来访的稀客，他会大发脾气，大声说出一些非常精彩的话。这种情况，你可以想象。再见……今天就写到这里……

巴黎第六区卡塞特路二十九号

一九〇七年十月八日

……今天我要跟你稍许谈谈塞尚。有关工作问题，他说，他在四十岁以前，一直过着放荡不羁的艺人生活。后跟毕沙罗①结识，才对工作产生兴趣。可是以后，他是如此孜孜不倦，后半生三十年，都是在工作中度过的。看起来，他对这种工作本没有什么乐趣，他不断地感到气愤，对他的每一件个别的画作都有分歧的看法，好像没有一件能达到他认为最必须具备者，他称之为"La réalisation"（实现，现实化），这是在他以前到卢浮宫反复观摩而绝对赞许的那些威尼斯画家的作品中所发现的。这种确实性，这种物体化，通过他对对象的亲身体验一直上升到不灭之境的真实，似乎他内心想做的工作的目标；老、病、由于工作的消耗而在每晚出现的昏厥（发作得如此厉害，以至他常在天黑以后，吃过不想吃的晚餐就上床睡觉）、气恼、猜疑、每次在前往画室的路上受到的嘲笑、讥讽、虐待——星期天却休息、望弥撒、作晚祷、像孩子一样，布瑞蒙太太，他的女管家，很客气地要他吃得稍好点儿——他每天希望也许会获得成功，他觉得这是他的惟一的重要大事。与此同时，他却给他的工作（如果人们可以相信那位报道这一切事实的记者，一个不太使人有好感的画家，他只花了片刻工夫观察这一切）极其固执地增加难度。在画风景或静物时，他总是对着对象认真地坚持呆下去，可是却只是以极其绕道儿的方式接受下来。先涂上最深的颜色，然后在浓重的色彩上覆上另一层稍许显眼些的颜色，这样不断地将一层一层的颜色扩展下去，逐渐形成了色彩与色彩的对比，至此他又从一个新的中心出发，做同样的处理。我想，有这两种过程：观察和肯定接受，把接受的东西据为己有而供个人使用，这两者也许由于被他意识到而在他心中互相抵制，几乎可以说它们同时互相开始交谈，又不

① 卡米叶·毕沙罗(1830—1903)，印象派画家。生于丹麦圣多马的安蒂尔岛。后去巴黎。塞尚于一八七二年至一八七四年间跟他相识，过从甚密，一起作画，受到他的外光画法的影响。毕沙罗的画主要取材田园生活，描绘质朴的农村风光。

断打断对方的话，经常发生争执。这位老人忍受它们的争吵，在画室里走来走去，画室里光线不好，因为建筑技师认为没有必要听这位年老的怪癖的人的意见，埃克斯①的人们也一致对他不以诚相待。他在到处乱放着青苹果的画室里走来走去，或者在花园里绝望地坐着。一无所知的小城和那些教堂就在他的眼前；小城是让那些高尚的市民和谦逊的市民在其中生活的，而他，跟他的父亲，那位制帽匠一样，已预先料到，变得两样了；他本是放荡不羁的人，在他父亲的眼中是如此，他自己也认为是这样。这位父亲，知道做放荡不羁的人终要潦倒死去的，决心为他的儿子努力工作，成了小银行家一类的人，人们把钱存到他那里（正如塞尚所说，“因为他很老实”），塞尚靠了他这样的早做准备，使他以后有足够的条件能安心作画。他也许参加了这位父亲的葬礼；他也爱他的母亲，但在安葬她时，他不在场。他去“Sur le motif”（写生）了，这是他的叫法。那时，工作对他是如此重要，不容许任何例外……

……他每天早晨，六时就起床，穿过小城，前往他的画室，在那里呆到十点钟；然后走原路回家吃饭，吃好又出发，常常离开画室，走上半小时，到一处山谷中写生，面对着无法形容的高耸的圣维克多山②和那些无数的课题。然后，他在那里坐上几小时，忙于发现“plans”（面，景）（他讲的这个字，非常令人惊讶地跟罗丹一再讲起的这个字吻合），而把它吸收到画中。他在言谈中，一般常常记起罗丹。例如当他埋怨人们怎样每天破坏他的古城而改变它的旧貌时。只不过，罗丹的伟大的、自信的平衡导致一种实事求是的确认，而他，多病的孤独的老人，却被愤怒所侵袭。每天傍晚回家，对城市面貌的任何改变都很气愤，大光其火，最后，他发觉，愤怒是怎样耗尽他的精力，于是对自己作出承诺：我要留在家里；工作，只管工作……

外边，不确定的恐怖事件在增多，而冷漠和嘲讽又一点点向他逼近，随后，这位老人在他的工作中，突然依照他四十年前在巴黎所作的以前的

① 普罗旺斯的埃克斯是一座古城，位于马赛之北。塞尚诞生于该地。一八九六年他回乡定居，一九〇六年在该地逝世。

② 塞尚约从一八八三年起开始研究埃克斯附近的圣维克多山风景，到一八八九年，围绕这一主题，就这个题材的不同角度和不同内容，已画了许多作品。临终前画的一幅《圣维克多山》，作于一九〇四年至一九〇六年间，现由美国费城一私人收藏。

素描画起裸体像来，他知道，埃克斯是不可能给他提供模特的。“在我这种年纪，”他说过，“至多只能找到一个五十岁的女人，我知道，甚至像这样的人，在埃克斯也找不到。”因此，他就照以前的素描画了。他把苹果放到床罩上，布瑞蒙太太肯定有一天不在，又把他正好找到的酒瓶放到苹果中间。用这些东西（像凡·高一样）做他的“圣像”；强使它们，强使它们美化，意味着整个宇宙，一切幸福和一切崇高，他不知道是否能使它们达到他的目的。他坐在花园里，像一只老狗，这种又在呼唤他、鞭打他、让他挨饿的工作的狗。可是他却全心全意皈依这不可理解的主宰，这个主宰只在星期日让他回到天主，像回到他的第一个主人那里呆上一会儿……

巴黎第六区卡塞特二十九号

一九〇七年十月九日

……不久前，我曾请玛蒂尔德·福尔缪勒跟我一同到沙龙里走一趟，为了把我的印象跟她的印象进行比较。我认为她的印象是冷静的，没有文学的偏向。昨天我们一起去了，塞尚吸引住我们。没有让我们做其他的交谈。我越来越觉得，这是何等的大事。可是，请想象我的惊奇，当我听到受过专门训练，具有画家眼光的V.小姐说：“他坐在题材前面，像狗一样，单纯地观看，没有任何神经过敏和附带的意图。”关于他的工作方法，她还说了些良言（这从他的一幅未完成的画上看得出来）。“这里，”她指着画上的一个局部说，“他了解了，就说了出来（指的是苹果的一个局部）；旁边还留有空白，因为他还不清楚，他只画他了解的，别的都不画。”“他一定有着何等纯洁的良心，”我说，“是的，他是快乐的，在他内心的某个深处……”然后，我们把他可能在巴黎跟别人交往时所作的技法的画作跟他最有独自性的作品，就其色彩方面进行比较。前期的作品，色彩只不过是色彩本身，到他晚年，不知怎么，他用个人的方法处理色彩，只是为了用色彩来造成一个“物”，别人还没有这样处理过。色彩在它实现的过程中已完全化掉；没有留下余渣。V.小姐颇有独特意义地说：“就像放在天平上，这边放的是物，另一边放的是色彩；决不多，决不少，这是出于平衡的需要。当然，色彩可以有时多，有时少，这要按照，可是要准确，跟对象的相称。”后面这段话，我是想不出的；但是非常正确，把塞尚的画

解释得很清楚。昨天我也发觉,塞尚的画是多么具有多样性,没有老一套,对自己的独创性是多么自信,很有把握,在接近各式各样的自然时不会丧失自我,倒是由于外部的多样性,能把内部的消耗不完的精神,认真地、细心地揭示出来。一切都非常之美……

巴黎第六区卡塞特路二十九号
一九〇七年十月十二日

……今天上午,我读了你秋天的信,你渗透进信中的一切秋色,又在我的感情里变回来,以强力的照射完全充满了我的意识。当我昨天在这里欣赏溶溶的明朗的秋光时,你却在另一种故国的秋光中散步,巴黎的秋色像画在丝绢上,而德国的秋色却像画在红色的树枝上;法国的秋光时入你身边,德国的秋光也到了我这里;我们被安置在变化的底层,如此之深,我们是最为变化无常者,我们爱好跑来跑去,想理解一切,我们要把(其实我们掌握不住)极其伟大者变为我们内心的行动,以免它毁了我们。如果我再走向你们,我肯定会用另一种新的眼光观看沼泽和荒野的壮丽,牧场的轻飘飘的鲜明的绿色和桦树;虽然我曾体验过、分享过的这种变化,产生了我的《定时祈祷文》的一部分;可是在那时,大自然对于我,还只是一般的诗的机缘,一种召唤,一种乐器,我的手指在它的琴弦上重新发现自己;我还没有坐定在自然的面前;我只听从灵魂的指挥,灵魂是来自大自然的;大自然以其广大无边,以其巨大的夸张的存在罩到我的头上,就像预言降到扫罗①的头上一样;确是如此。我走过来观看,没看到大自然,只看到它显示给我的容貌。那时,我站在塞尚的绘画面前,站在凡·高的绘画面前,多么不大懂得向他们学习。现在,塞尚教给我应当去做的,不知有多少,我感到,我是大大地变了。我正走在一条成为工作者的路上,也许是一条遥远的道路,可能刚刚走到第一块里程碑的地方;可是,尽管如此,我已经能够理解这位老人,他在某个地方远远走在我的前头,孤孤单单,只有扔石子的孩子们跟在他身后(我曾在一个片断中描写过这个孤独者)。今天我又去看他的画;真令人惊奇,这些画造成何等的

① 扫罗迫害基督徒,在去大马士革的路上,忽然从天上有一道光,照射到他身上。他听到有声音对他说:"你为什么迫害我?"那声音叫他进城去,说必有人告诉他当做什么。扫罗从此悔悟。见《新约·使徒行传》第九章。

气氛啊。不用看哪一幅个别的画，站在两个展览厅当中，就感到它们的存在组合成一个巨大的现实。好像这些色彩一劳永逸地消除了我们的犹豫不决。这些问心无愧的红色和蓝色，它们的素朴的诚实给人以教育；如果我们尽可能准备好站到色彩中间，就好像它们会为我们做些什么。看塞尚的画，人们也会一次次越来越觉得，超越喜爱是如何必要；当然，既然要画出一个物，他就是喜爱它：可是，如果显示出来，那就会搞不好；把喜爱显示出来，这是判断，而不是说明。艺术家要停止这样做，要公平而不偏袒；至高无上的爱，存在于作品之外，决不进入作品之中，爱只是留在作品的旁边，并不移植进去：人们使用情景画（Stimmungsmalerei，情绪丰富的画）这个术语，这决不比素材画更好。人们画：我喜爱此处的此物；而不画：此物在此处。在此时，应当自己好好想一想：我是否喜爱过它。这是完全不显示的，有些人甚至断言，在这里不考虑什么喜爱。喜爱在创作活动之中被消耗得一丝不剩。在无名的工作中的这种喜爱的消耗，由此产生了如此纯粹的物，也许还没有任何画家能像这位老人一样达到如此完美之境；他那种好猜疑、变得闷闷不乐的内在的天性反而在工作上支持了他。他确实不再对任何人显示他的爱，但他绝没有丧失掉他的爱；可是，他就凭着完全由离奇的孤独造成的这种素质一心转而面向大自然，能够抓住对任何一个苹果的喜爱，永远放进他所画的苹果里去。这是怎么回事，怎么会从塞尚的画上获得这种体会，你能想象得出吗？我收到英泽尔书店寄来的初校[①]。在这部诗集里可以看到我走向同样的即物性的一些本能的开端。《羚羊》一诗也收了进去：此诗写得很好。再见……

巴黎第六区卡塞特路二十九号

一九〇七年十月十三日

你肯定记得……《布里格随笔》中谈到波德莱尔和他的诗《腐尸》的那一段[②]。我必须想到，没有这首诗，就不可能有我们现在认为在塞尚作品中看到的那种趋向即物性的全部发展；首先必须有那种毫不留情。艺术家的观察，必须如此严厉地强令自己也要在恐怖的事物，表面上是讨厌

---

① 指《新诗集》。该书于一九〇七年十二月出版。

② 参看本书《布里格随笔》第二十二节。

的事物中看到“存在者”，这个存在者，跟其他一切存在者一样有价值。不容许有任何选择，回避任何实存，对一位艺术家，也是不允许的：任何时候，只要稍一拒绝，他就被排挤出神的恩宠，使他完全成为罪人。福楼拜，当他小心谨慎重述圣于连修士的传说时，给我们讲了在奇迹中出现的单纯的可信的事实，因为，艺术家福楼拜一同下定了圣者的决心，对圣者的决心表示同意而高兴地向圣者呼吁。跟麻风病人睡在一起，让病人分享他自己的体温，甚至是良宵的心中的温暖，在艺术家的一生之中，任何时候都必须有这种情况，作为导致新的祝福的自我克服。当我读到，塞尚在他的晚年也还能完全背诵这一首诗——波德莱尔的《腐尸》——一字一字背得出来，你能想象得到，我是多么感动。在他的早期绘画中，肯定能找到这样的，为了获得极大的爱的可能性而进行自我克服的作品。由这种献身精神，首先跟小小的物一起，开始了圣者生涯：坚持下来的一种爱的单纯的生活，从不以此自豪，走近一切，无人做伴，不引人注意，一言不发。真正的工作，大堆的任务，全部在经过这种考验之后才会开始，没有能达到这种境界的人，他在天堂里也许可以看到圣母马利亚、个别的圣徒、小小的先知、扫罗王①、大胆者查理——可是，对于北斋②、莱昂纳多、李太白、维永、凡尔哈仑、罗丹、塞尚——而且，就是天主，也只能听到别人跟他说起。

突然间（第一次）我理解了马尔特·劳利兹的命运。不是这种考验超过了他的能力，他实际上是经受不了，尽管他在思想上确信这种考验的必要性，他在长时间里本能地寻找这种考验，直到这种考验依附着他而不再离开他。马尔特·劳利兹这本书如果写完，将成为这种认识的书，这种认识，对马尔泰是极其惊人的。或许他也曾确实努力经受过：因为他写了侍从官之死；可是，像一个拉斯科尔尼科夫③一样，他被行动消耗尽精力而停滞不前，在新的行动应当开始时，再不能继续行动，因此，新获得的自

① 扫罗王是以色列第一代王，公元前一〇二五年至一〇一〇年在位。后被非利士人杀死于基利波山。见《旧约·撒母耳记上》第九章以下。

② 葛饰北斋为日本江户末期的浮世绘画师，代表作有《富士三十六景》组画。参看本书《〈沃尔普斯维德〉导言》。

③ 拉斯科尔尼科夫是陀思妥耶夫斯基小说《罪与罚》中的主人公。他是一个大学生，常耽于孤独的思索，把他独善的、热情的信念移之于实行。他杀死了放高利贷的老太婆，结果，在自责的驱使下，由体现基督教之爱的妓女索尼娅感化，去寻求道德的更生之道。

由跟他背道而驰，使无抵抗力的他陷于破灭的境地。

唉，我们计算年月，划成一段段时期，或停止下来，或继续开始，或在两者之间踌躇。可是，我们所碰见的，是多么如出一辙，彼此之间，有多么大的相似，生下来，成长，培养成自己，我们根本上只需要存在，可是质朴地，可是恳切地，像大地一样，俯仰四季的循环，不管明暗，融洽无间，只求在那能使星星感到安全，具有如此作用和力量的网中安身。

现在，必将有一天，有这种时间、定心和耐性，把《布里格随笔》继续写下去；我现在对马尔泰有较多的了解，或者说，如有必要，我将做进一步的了解……

钱春绮　译

译者附记：克拉拉·韦斯特霍夫，生于一八七六年，是不来梅一位商人之女。有志于当一名雕刻家，于一九〇〇年一月，跟女画友保拉·贝克尔一同去巴黎，接受罗丹的指导。她跟里尔克相识，是在半年后回到沃尔普斯维德之时。里尔克在第二次去俄国旅游之后，于一九〇〇年八月二十七日到这个画家村会晤他的旧友海因利希·弗格勒。里尔克颇钟情于女画家保拉·贝克尔，但她已跟同窗画友奥托·摩德尔松相爱，后来嫁给了他，在一九〇七年三十一岁时因产褥热早死，里尔克曾为她写了一篇《献给一位女友的安魂曲》。一九〇一年四月二十八日，里尔克跟克拉拉结婚，在沃尔普斯维德的邻村韦斯特尔威德居住，于十二月十二日生了一个女儿露特。由于经济上的原因和其他各种因素，他们的这种家庭生活没能维持多久。但作为雕刻家的克拉拉在使里尔克接近新时代的造型美术，特别是引导他亲近罗丹，却起了很大的作用。里尔克于一九〇二年至一九〇七年三次旅居巴黎，并在各地过着漂泊生涯。克拉拉也到处漂泊不定，往来于欧洲各艺术中心之间，直到一九一八年才回到不来梅附近的家中定居，于一九五四年逝世，享年七十六岁。

里尔克写给克拉拉的书简，收入《里尔克书简(1892—1904，1904—1907)》(莱比锡英泽尔出版社)。其中关于塞尚画作的论述，也以《论塞尚》的单行本发行。

保尔·塞尚，一八三九年一月十九日生于法国南部普罗旺斯的埃克

斯，二十二岁时去巴黎。最初参加印象派，由于他的艺术目标与印象派画家不尽一致，后来离开印象派集团，独树一帜，与凡·高、高更被称为后期印象派。他一生不得意。一九〇六年十月二十二日逝世于埃克斯。作品有《缢死者之屋》、《玩纸牌者》、《爱斯塔克》、《大浴女》、《圣维克多山》，以肖像、风景、静物为主。人称"现代绘画之父"。

致马利·封·屠恩与塔克西斯

亲爱的侯爵夫人，您的信昨晚收到；我本想立即说，我觉得 *Cortigiana*① 非常出色，可是目前这几天，我的身体和神经又处于衰弱状态——无疑是受到气候环境的影响……

Cortigiana 是如此非常、非常之美，可靠，准确，韵律精致。奇迹不断，侯爵夫人，越读越美，我相信您什么都行。您掌握这种语言的精神，在一切语言之中，您从未说出口的，也总是悄悄地保持活力。因此，您对您的语言的资格，一瞬间也不用持怀疑态度，对您举出的任何一点修改，我几乎都要发抖，例如：伟大的、堂堂的 io，in altoy alzata②，要修改，我很担心，因为，这一句节奏很好，跟我的原文非常贴近，在意大利语方面，无论如何，也是很好的，即使一眼看上去，觉得不正确，可是，再看一次，至少是觉得应该可以的。请您仔细想想，如果把我原文中相应的某处，请德国方面的某位关心语言的人士看看，他一定会断言，这是不行的，不合德语规范，不可理解，不—不—不。因此，请依靠自己，作为最高的裁判者，皮阿小姐，有时可跟她商量（不是吗?）。此外，关于个别的表现，是否可以考虑或者是否陈旧过时，可以找人，例如罗马内利（大体上可以请教他），他对他的母语意大利语和但丁的语言完全了解，对这方面作出解释，是他的专门——至于有关在一份杂志上发表，达梅里利③关心地做出这个建议，这对我当然是一种荣幸，亲爱的女友。你在这方面能够允诺，我都是立即无条件同意的。可是，我有个特别喜爱的想法，就是我们有一天能出一本小书，这件事本身自有一种特别的喜悦，而且无论如何是合乎杜伊诺的传统

① 意大利语，意为高级妓女。塔克西斯侯爵夫人将里尔克《新诗集》中的一首诗《妓女》译成意大利文。

② 意大利语，意为我，被抬举得高高者。德语 Ich Erhobene 之译。

③ 威尼斯作家。

的。Ah mon Dieu, quelle gloire.（啊，这是何等光荣。）

这几天我乱七八糟地读了许多书，一本西班牙语的《塞万提斯传》（作为这方面的第一次大胆尝试），我的安哲拉·达·福利尼奥①，只不过在这方面进行得很慢，晚上读的是：我在此地发现的霍夫曼②小说的法语老版本，但是，读得最多的是法布尔·道利维③，他的著作，我替皮阿·瓦尔马拉娜的一位朋友订购了两册，本来应当直接寄给他的，却偶然地到我这里兜了个圈子，我不由翻看了一下，一翻之后，就禁不住要把全书读下去……

您的 D.S.④

托莱多卡斯蒂利亚大饭店

一九一二年十一月十七日

……

此外，您必须知道，我自从来到科尔多瓦，几乎带有一种狂暴的反基督教情绪，我读《古兰经》，其中有些地方似乎成了我的声音，我全力向里面鼓气，就像吹入管风琴的管子里的空气。在这里，人们以为是在一个基督教的国度里，其实在如今，基督教早已被克服了，只有当初，人们在离城百步的地方有杀人的勇气，那时才是基督教的时代，在那里竖有许多简朴的石制十字架，上面简单地写着：某某死于此地——这就是基督教在此地的表达方式。现在看到的只是一片毫无限度的冷漠，空荡荡的教堂，被遗忘了的教堂，饿死的小礼拜堂——确实，人们不应该在这张已经吃光了的餐桌旁再坐下去，把那些零乱放着的洗手碗冒称食物了。果汁已吸完，粗暴地说，就该把果皮吐弃掉。而那些新教徒和美国的基督徒还依旧用这些已泡了两千年之久的茶叶渣子再泡茶喝。穆罕默德，不管怎么说，乃是最近的同宗，就像通过原始山脉流出的大河，他冲了出来，冲向一位神，每

---

① 安哲拉·达·福利尼奥（1248—1309），意大利福利尼奥的方济各会修女、神秘思想家、圣女。里尔克读的是欧内斯特·埃洛的法译本。

② E. T. A. 霍夫曼（1776—1822），德国杰出的小说家。

③ 法布尔·道利维（1768—1825），法国作家和哲学家。

④ 侯爵夫人给里尔克起了个外号，Dottor Serafico，意大利语为炽爱天使博士。炽爱天使为最高级天使，九品天使中为至爱者之圣品。中文《圣经》译为撒拉弗或色辣芬，通译六翼天使。意大利神学家、方济各会总会长圣·波拿文都拉（1217—1274）也曾被人称为炽爱天使博士。

天早晨可以堂而皇之跟这位神直接通话，用不着这架“基督”电话，人们不断向它呼叫：喂，您是谁？却没有人回话……

我要对您说，侯爵夫人（不，不，您应该相信我），我必须彻底、彻底改变，否则一切世界奇迹都是徒劳了。我来到这里，立即又感到有许多事情，在我身上，完全白白地浪费掉，圣女安哲拉也有类似的体会，她说：“世界上的一切贤人和天堂里的一切圣者给我说上一大堆的安慰话和许诺，天主自己也把他的恩赐赏给我，如果他不将我改变，如果他不在我的内心深处开始做一种新的转变手术，而只是使我感到幸福，那么，贤人、圣者和天主就会达到难以表达的程度，加剧我的绝望、我的狂怒、我的忧伤、我的痛苦和我的盲目。”一年前我在书中对这一段作了记号，因为我心里完全了解，我没有别的办法，从此以后，对我只是越来越生效。

今天，我看到这些群山、这些山坡，冒出到最纯净的太空之中，好像要从那里歌唱一样，我不由要对自己说，如果在三年前，会使我感到何等的喜悦，会怎样把我本身化为完全纯粹的喜悦——可是如今，我的心却像飞到了几里之外，我看到许多事物，它们在出发，奔往一个方向——它们的抵达，我却不能获悉……

您的 D. S.

西班牙龙达维多利亚大饭店

一九一二年十二月十七日

钱春绮 译

译者附记：马利·封·屠恩与塔克西斯-霍恩洛厄侯爵夫人于一八五五年十二月二十八日生于当时还属于奥地利版图的威尼斯，一九三四年九月十六日逝世于波希米亚的劳钦。她是霍恩洛厄-瓦尔登堡·席林侯爵家的长女，母亲是意大利人。一八七五年跟波希米亚的劳钦的亚历山大·封·屠恩与塔克西斯侯爵在威尼斯结婚。夫人是一位多才多艺的有很高的教养的女性，精通德、英、法、意诸国语言，又有音乐和绘画的才能，也写短篇小说、回忆录。她曾将里尔克的诗译成意大利语，将卡斯奈尔的著作译成法语，将彼特拉克的十四行诗译成德语。由于卡斯奈尔的介绍，她跟里尔克

相识。她比里尔克大二十岁,不啻是里尔克的母亲,对里尔克的成熟起了很大的作用。她跟里尔克的通信于一九五一年由瑞士的尼翰士和德国的英泽尔两家书店共同出版。英国霍加斯书店出版的英译本由诺拉·魏登布鲁克翻译。

夫人于一九〇九年十二月跟里尔克相识于巴黎。一九一一年,她邀请里尔克到意大利北部的里雅斯特(当时属奥国)附近亚得里亚海沿岸的杜伊诺城堡居住。里尔克于一九一二年一月在该处开始写《杜伊诺哀歌》。

夫人所著《回忆赖纳·马利亚·里尔克》于一九三二年在慕尼黑出版。

附　录

名家点评

保尔·瓦雷里：

亲爱的里尔克！……我在他身上发现了一个人，我热爱他这个我们世界上最柔弱、精神最为充溢的人。形形色色奇异的恐惧和精神的奥秘使他遭受了比谁都多的打击。

费利克斯·布劳恩：

勒内·马利亚·里尔克是惟一的一位这样的诗人：他在创作诗歌的时候不仅仅只是个诗人。对他来说，天使并非一种诗的装饰或诗的呼唤，魔鬼也没有披着灰纱。他横跨这两个帝国。如果甲或者乙比较深沉地注视他片刻，无缘无故和傻里傻气地掉下泪来，那么他们也许并不是在为他悲伤，他只是一位使者罢了。然而，诗人背后这庞大的魔鬼王国却年复一年地在他的躯体中移动着边界，最终将他全部吞没了。惟独那些还可以从他脸上读出的东西还留伫在他的著作中。谁看了，谁仔细地看了其中的内容，就会被奥秘撩动心弦。

鲁道夫·亚历山大·施罗德：

谁在生活中曾有缘与里尔克相会，谁就会激动地、怀着友好和友谊的情感思念起人和伙伴来。温柔地关注他人的种种特点，深情的宽恕，这些构成了他的风范；一种心灵的纯洁无邪赋予他，赋予这位在城市出生、熟悉城市的，不，大城市的生活方式的诗人优美典雅，对他人的友善和正直几乎孩子般地信赖的优美典雅。然而所有友谊的往来都在一条无情地标定的界河畔止步不前了。在他的本质，他的意志中，任何生活着的人之间

的友谊和爱情关系所要求的那种舍弃自我没有一席之地。只要他还在呼吸，他就不愿让别人接触自己的内心，甚至自己的肉体。他要让自己的身心处于变化的法则、持续不断的剥夺和更新的法则之外。时空流变正是根据这一法则支配着我们所有的人。

汉斯·卡罗萨：

像所有栖身于动乱边缘的人一样，里尔克无时无刻不痛感自己处于威胁之中。他极易激动，对自己的健康毫无信心。他不得不像对待一把在恶劣气候中极易走调的珍贵小提琴一样对待自己的艺术。有时候，他也忧心忡忡，害怕会漂离自己的中心，于是他伫立着、凝神谛听自己的法则发出的声音……他被重重恐惧包围着，他对自己的软弱供认不讳，然而无论在他的作品中，还是在他的信柬里，我们到处翻寻都找不到一个疲惫、胆怯、不坚定的字眼。在最小的表述背后屹立着一个人，这个人将他的生命奉献给了他的事业，为了事业他为自己保留了最大的人类自由。这位诗人难道不是一个具有英雄气概的人吗？

罗伯特·穆齐尔：

勒内·马利亚·里尔克极不适宜这个时代。这位伟大的抒情诗人没做别的，他只是使德语诗歌破天荒第一次臻于完美罢了。他不是这个时代的巅峰，他是层峦叠障中的一座，在这群山上，精神的命运超越了各个时代远去……他属于德语文学的世纪经纬，而不是属于时光的世纪经纬。

鲁道夫·卡斯奈尔：

里尔克坚定不移地生活在图像之中，生活在他心灵用物制成的图像之中。在这个意义上，他生活在他无断层的诗作，无断层的生命之中。总的来说，他意味着在英国从济慈发轫的那种奇异的、那喀索斯式自恋的抒情诗的终结。在《杜伊诺哀歌》中，他从他的图像的镜子中走了出来，顾影自怜。在这部诗集里，那位年轻的英国诗人在其颂歌中率先奏起的音乐进入了尾声，以一种至高无上、独一无二的方式，以德意志音调进入了尾声。

戈特弗里德·贝恩:

这个可怜的人,这眼伟大诗歌的清泉,他死于白血病,被安葬在罗讷河谷古铜色山丘之间的地下,他在法兰西的琉特琴上飘荡,写下了我这一代人将永志不忘的诗句:“有何胜利可言? ——挺住意味着一切!”

(以上由汉斯·埃贡·霍尔特胡森辑　魏育青译)

赫尔曼·黑塞:

在一个充满暴力和血腥的权力崇拜的时代,一位这样的诗人,他天性上表露出来的羸弱、柔情、热忱献身和谦逊使他变成了大家最喜爱的人,是的,他成了预言家和精神贵族阶层的模范。

(王霹译)

马丁·海德格尔:

里尔克是一位贫困时代的诗人吗? 他的诗与这时代的贫困有着何种关系呢? 他的诗达乎深渊有多深? 假如这位诗人走向他能达到的地方,那么,他去往何处?

(孙周兴译)

里尔克生平与创作年表

本年表系据奥古斯特·施塔尔的《里尔克抒情诗诠释》译出，只包括作者一生最重要的居留地点，所发生的事件及与其作品之创作与刊行最有关的资料。

1875

赖纳·马利亚（勒内·卡尔·威廉·约翰·约瑟夫·马利亚）·里尔克于12月4日生于布拉格。一个姐姐已夭亡。父亲约瑟夫（1838—1906）在一事无成的军官生涯之后，在一家铁道公司任检查员。其父如此潦倒，首先令其母十分失望，同时对里尔克的成长过程也具有决定性的意义。母亲索菲·里尔克娘家姓恩茨（1851—1931），出身于富裕家庭，在里尔克出生几年后离弃其夫。

1882

到1884年为止，在布拉格由天主教主办的国民小学就读。1884年双亲离异后，跟随母亲生活。

1886

9月1日作为助学金领取者进圣珀尔腾初级军校。这段生活他后来说成是沉重的灾难。写第一首诗。

1890

初级军校毕业后，转入梅里希·魏斯基尔欣高级军校。

1891

因病退离高级军校。开始在林茨的商业学院就读，规定三年课程，亦半途而废。

1892

秋季开始私自准备参加中学毕业考试。

1893

开始与瓦勒莉·封·大卫-龙费尔德(瓦莉)交友。

1894

在报刊上发表许多单篇作品后,独自出版第一本诗集《生命与歌》,附致瓦莉的献词。

1895

在布拉格参加中学毕业考试("成绩优异"),自冬季学期起在布拉格大学学习:艺术史、文学史、哲学。

诗集《宅神祭品》出版,《菊苣集》第一分册辑成。后来甚悔出版少作。

1896

夏季学期转入布拉格大学法学-政治学系。参加广泛的文学活动,发表大批作品,其中有在尼采读物影响下写成的短篇小说《使徒》。上演短剧《现在与我们临终时刻》。迁居慕尼黑,选修两学期艺术史(文艺复兴)、美学、达尔文学说。《梦中加冕》出版。

1897

慕尼黑。3 月 28 日至 31 日初访威尼斯。遇露·安德烈亚斯-莎乐美,与之结下毕生友谊。自秋季起在柏林大学继续学习。斯特凡·格奥尔格,卡尔·豪普特曼和格哈特·豪普特曼等人亦在该校。

《基督降临节》出版,戏剧《早寒时节》在布拉格上演。

1898

柏林。游阿尔果,佛罗伦萨(《佛罗伦萨日记》),诗歌创作甚丰。遇斯特凡·格奥尔格和海因利希·弗格勒。5 月在维亚雷焦,6 月在柏林(开始写《施马尔根多夫日记》)。

1899

柏林。母亲出访阿尔果,维也纳,阿尔图尔·施尼茨勒,胡戈·封·霍夫曼施塔尔等人亦在该地。继续在柏林大学学习。从 4 月 24 日到 6 月 18 日,偕安德烈亚斯夫妇初访俄罗斯(华沙,莫斯科,访问托尔斯泰,彼得堡,莫斯科,彼得堡,柏林)。迈宁根:学习俄国艺术、历史和语言。柏林:创作《定时祈祷文》第一部分,续写《施马尔根多夫日记》。

年底出版诗集《为我庆祝》,发表诗篇《亲爱的上帝及其他》。秋季写

出散文诗《旗手克里斯多夫·里尔克的爱与死之歌》(简称《旗手》)初稿。

1900

从5月到8月偕露·安德烈亚斯-莎乐美二访俄罗斯,8月26日返回。8月27日前往沃尔普斯维德,住海因利希·弗格勒处,结识沃尔普斯维德的艺术家们,其中有女画家保拉·摩德尔松-贝克尔和女雕塑家克拉拉·韦斯特霍夫(后为里尔克夫人)。9月底发表富于自传色彩的短剧《白衣侯爵夫人》。开始写《沃尔普斯维德日记》,10月回柏林-施马尔根多夫。

1901

柏林。3月去阿尔果省母。4月28日与克拉拉·韦斯特霍夫结婚,12月12日生独生女露特。年轻夫妇居沃尔普斯维德附近的韦斯特尔威德。9月撰写《定时祈祷文》第二部分。《日常生活》在柏林上演。将《图像集》初稿寄柏林阿克塞尔·容克尔。

1902

韦斯特尔维德。5月撰写专文《沃尔普斯维德》。哈塞尔多夫(6、7月)。巴黎:从1902年8月28日到1903年6月底初次旅居巴黎;屠耶街11号。9月1日访罗丹。《图像集》出版。11月写出《新诗集》第一首,即著名的《豹》。

1903

巴黎:撰写专文论罗丹。为大城市和疾病所困扰,前往维亚雷焦旅游(3月22日至4月28日),几日内写出《定时祈祷文》第三部分。巴黎。沃尔普斯维德。奥伯诺伊兰德。9月旅居罗马,到次年6月。

1904

2月8日开始创作小说《布里格随笔》。应爱伦·凯邀请,从罗马经哥本哈根去瑞典(波格比,戈德,隆德,哥本哈根,福卢堡,戈特堡)。

1905

与妻女在奥伯诺伊兰德过冬(1904—1905)。德累斯顿(3月1日)。柏林。在格廷根与露·安德烈亚斯-莎乐美重逢(7月28日至8月9日)。弗里德尔豪森堡。9月11日启程二次旅居巴黎(9月12日至1906年6月29日)。巴黎:在默东为罗丹当秘书。10月21日至11月2日朗

诵旅行。在沃尔普斯维德过年。《定时祈祷文》出版。

1906

朗诵旅行。沃尔普斯维德。布拉格:其父逝于3月14日。柏林。4月1日重来巴黎默东。与罗丹断交。《新诗集》大部分完成。前往弗兰德斯旅游(弗内斯,布吕格,根特)。9月在弗里德尔豪森堡。《图像集》增订二版出版。《旗手》单行本初版。

1907

12月4日至5月20日,在卡卜里的狄斯科波里别墅做客。5月31日重来巴黎,从6月6日到10月30日住卡塞特街29号(第三次旅居巴黎)。

《新诗集》大部分完成。10月30日至11月3日,朗诵旅行(布拉格,布雷斯劳,维也纳)。遇鲁道夫·卡斯奈尔。11月19日至30日在威尼斯(《威尼斯的晚秋》),开始与米米·罗曼内里("威尼斯的女友")发生关系。在奥伯诺伊兰德过年。《新诗集》于12月出版。

1908

柏林。慕尼黑。罗马(2月)。卡卜里,2月29日至4月18日在狄斯科波里别墅。那不勒斯。罗马。巴黎:从5月1日到8月31日,住贡旁-普列米耶街17号;8月31日至1911年10月12日,住比雍旅馆,瓦伦街77号。《新诗集续编》大部分于夏季完成,11月撰写两篇《挽歌》(一篇为一女友,另一篇为沃尔夫伯爵封·卡尔克洛伊特而作)。可溯源于1904年的《布里格随笔》进展顺利。独自在巴黎过圣诞节。《新诗集续编》出版。

1909

巴黎。游普罗旺斯("海上圣马利",阿尔勒,普罗旺斯的埃克斯)。9月:游黑林山,里波尔德绍浴场,巴黎。9、10月:阿维尼翁。12月13日晤马利·封·屠恩与塔克西斯侯爵夫人。

1910

1月8日离开巴黎。埃尔伯费尔德。莱比锡。魏玛。柏林。3、4月最后一次旅居罗马。4月20日至27日初次在的里雅斯特附近的杜伊诺堡做客。4、5月在威尼斯。5月12日返巴黎。《布里格随笔》于5月31日出版。晤安德烈·纪德。7、8月间与妻女最后居留奥伯诺伊兰德。8

月在劳钦。布拉格。8、9月在波希米亚的雅诺维茨堡。慕尼黑。巴黎。晤鲁道夫·卡斯奈尔。

1911

1910年11月19日至1911年3月29日游北非(阿尔及尔、突尼斯，埃及——卢克索,凯尔奈克)。威尼斯。4月6日到巴黎。7月至9月,波希米亚,莱比锡,布拉格,劳钦,雅诺维茨,柏林,慕尼黑。巴黎。10月中旬乘马利·封·屠恩与塔克西斯侯爵夫人的汽车,从巴黎经里昂,博洛尼亚,威尼斯到杜伊诺。

1912

从1911年10月22日到1912年5月9日,在杜伊诺堡。撰写第一批《哀歌》(第十首开头,第一、二首片断)和《马利亚生平》。在威尼斯度夏(5月9日至9月11日)。10月在慕尼黑。

1913

1912年11月1日至1913年2月24日游西班牙(托莱多,科尔多瓦，塞维利亚,龙达,马德里)。2月25日至6月6日在巴黎。黑林山(里波尔德绍浴场)。格廷根。莱比锡。柏林。慕尼黑:偕露·安德烈亚斯-莎乐美参加“心理分析学大会”。晤弗洛伊德及其他心理分析学家。巴黎。

1914

1913年10月18日至1914年2月25日在巴黎。柏林:遇马格达·封·哈廷贝格(本费努塔)。3月26日重返巴黎。4月20日至5月4日在杜伊诺。威尼斯:与本费努塔断交。5月9日至23日在阿西西。米兰。5月26日至7月19日在巴黎。在格廷根,露·安德烈亚斯-莎乐美处,适逢第一次世界大战爆发,丧失留在巴黎的全部所有。8月14日作《五歌》,歌颂战争爆发。在莱比锡,住其出版者基彭贝格处。在欧欣豪森结识女画家露露·阿尔贝特-拉察德。接受一笔两万克朗赠款。11月:法兰克福。维尔茨堡。1914年11月22日至1915年1月6日在柏林。

1915

从1月7日至11月底在慕尼黑,当时克拉拉和露特亦住该市。还有露露·阿尔贝特,雷吉娜·乌尔曼,安内特·科尔布,黑林拉特等人。从3月19日至5月27日,露·安德烈亚斯-莎乐美来访。晤瓦尔特·拉特

瑙,阿尔弗雷德·舒勒,汉斯·卡罗萨,保罗·克利等人。自6月14日住赫尔塔·柯尼希家中,宅内悬有毕加索油画《江湖艺人》。秋季最后一次往省其母。

11月作第四首《杜伊诺哀歌》。体格检查与入伍通知。在柏林(12月1日至11日)力图豁免或辞退兵役。在慕尼黑庆祝女儿生日(12月12日),自12月13日在维也纳,住马利·封·屠恩与塔克西斯侯爵夫人家中,访弗洛伊德。

1916

在维也纳服兵役,自元月起在军事档案馆任文书。访霍夫曼斯塔尔,科科施卡,卡斯奈尔。6月9日复员。慕尼黑。

1917

慕尼黑。柏林。从7月25日到10月4日住赫尔塔·柯尼希在威斯特法伦的伯克庄园。柏林,到12月9日为止。慕尼黑。

1918

慕尼黑。阿尔弗雷德·舒勒的朗诵。重晤基彭贝格。晤艾斯纳与托勒尔。同情革命。与克拉尔·施图德(后为诗人戈尔的夫人)交游。

1919

慕尼黑。与露·安德烈亚斯-莎乐美重逢。作品畅销。6月11日离慕尼黑。瑞士。苏黎世,日内瓦,索格略,温特图尔:赖因哈特兄弟,南妮·冯德利-福卡特。12月7日至1920年2月底,在泰桑作一系列朗诵。

1920

洛迦诺,到2月27日为止。3月3日至5月17日在巴塞尔,舍南贝格庄园——封·德·米尔夫人处。威尼斯,巴塞尔,苏黎世。晤巴拉迪内·克洛索夫斯卡(默林),并与之维持多年密切友谊。拉加兹。巴黎。10月底返回日内瓦。11月12日至1921年5月10日在伊尔舍尔的伯格堡。

1921

伯格堡。瓦雷里读物。5月20日至6月28日在埃托依。同日偕巴拉迪内抵达塞雷。6月30日在一家橱窗里发现小城堡穆佐的照片。7月初访穆佐。1921年7月26日迁居于此,直到逝世。11月8日巴拉迪内离去。初冬在瓦莱(瓦利斯)。

1922

完成《杜伊诺哀歌》，创作《致俄耳甫斯十四行》两部。同时撰写内容丰富的《青年工人书简》。5月18日，女儿结婚。6月马利·封·屠恩与塔克西斯侯爵夫人来访，7月基彭贝格来访。翻译瓦雷里。

1923

8月22日至9月22日在舍内克疗养院接待来访者：雅各·布克卡特，雷吉娜·乌尔曼，维尔纳·赖因哈特，卡斯奈尔等。10月至11月与巴拉迪内在穆佐。独自在穆佐过圣诞节。12月29日至1月20日首次住进日内瓦湖内瓦勒山疗养院。

1924

瓦勒山。穆佐：用法语写诗多首，如《果园》、《瓦莱四行》、《玫瑰》等。4月6日初晤瓦雷里。克拉拉·韦斯特霍夫来访。5月中旬收到埃里卡·米特雷尔的第一封诗简，由此产生与埃里卡·米特雷尔的《诗简往来》。从6月28日到7月23日在拉加兹浴场。8月2日重居穆佐。9月在洛桑，11月初在伯尔尼。11月24日至1925年1月6日再次进瓦勒山疗养。

1925

1月8日至8月18日最后一次旅居巴黎。与翻译者摩里斯·贝茨谈话。与巴拉迪内·克洛索夫斯卡同居。晤瓦雷里，克劳德尔，布克卡特，坦克玛·封·明希豪森，霍夫曼斯塔尔，纪德等。9月1日再来穆佐。9月16日至30日再居拉加兹。10月14日返回穆佐。10月22日写遗嘱。独自在穆佐度过五十诞辰。

1926

1925年12月20日晚至1926年5月底在瓦勒山疗养院。6月1日经塞雷抵穆佐。用法语写诗。翻译瓦雷里。7月20日至8月30日在拉加兹浴场。9月中旬在安蒂与瓦雷里相晤。11月30日重上瓦勒山。12月29日因白血病逝世。

最后一首诗："来吧，你这躯壳中最后，又无可救药的痛苦，我认了。①"——可能写于12月中旬，是作者最后一本笔记里最后的笔迹。

---

① 用齐德芳译文。

1927

1 月 2 日安葬于拉容。诗文集一至六卷出版。

绿原　译

推 荐 书 目

里尔克作品：

《给一个青年诗人的十封信》，冯至译，商务印书馆，1938 年。

《罗丹》，梁宗岱译，正中书局，1943 年。

《黎尔克诗选》，吴兴华译，中德学会，1944 年。

《里尔克诗及书简》，李魁贤译，台湾商务印书馆，1967 年。

《马尔泰手记》，方瑜译，志文出版社，1972 年。

《罗丹论》，梁宗岱译，四川美术出版社，1985 年。

《里尔克抒情诗选》，杨武能译，四川文艺出版社，1988 年。

《里尔克诗集》，李魁贤译，桂冠图书公司，1994 年。

《里尔克诗选》，绿原译，人民文学出版社，1996 年。

《上帝的故事——里尔克散文随笔集》，叶廷芳，李永平编，中国广播电视出版社，2000 年。

《里尔克散文选》，绿原等译，百花文艺出版社，2002 年。

《里尔克精选集》，李永平编选，北京燕山出版社，2005 年。

《里尔克散文》，叶廷芳选编，人民文学出版社，2008 年。

《里尔克集》，林笳主编，花城出版社，2010 年。

里尔克，帕斯捷尔纳克，茨维塔耶娃：《三诗人书简》，刘文飞译，中央编译出版社，1999 年。

其他：

霍尔特胡森：《里尔克》，魏育青译，三联书店，1988 年。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝里尔克读本
作者＝（奥地利）里尔克著
页数＝４１６
ＳＳ号＝１２８３１５２２
出版日期＝２０１１．０６

封面
书名
版权
前言
目录
正文